CONSTANTIN PARASCHIVESCU

TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU“, BRAȘOV

– Monografie –

Redactare:
FLORICA ICHIM
Viorica-Rozalia MATEI

Corectură:
Luminița VARTOLOMEI

Culegere:
Roxana BUŞU
Marius PARASCHIVESCU

Tehnoredactare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

Coperta 1: Scenă din spectacolul „Angajare de clovn” de Matei Vișniec; regia: Claudiu Goga
Coperta 2: Regizorul Sică Alexandrescu
Coperta 3: Regizorul Claudiu Goga
Coperta 4: Fațada teatrului de azi

Volum apărut cu sprijinul
Primăriei Municipiului Braşov

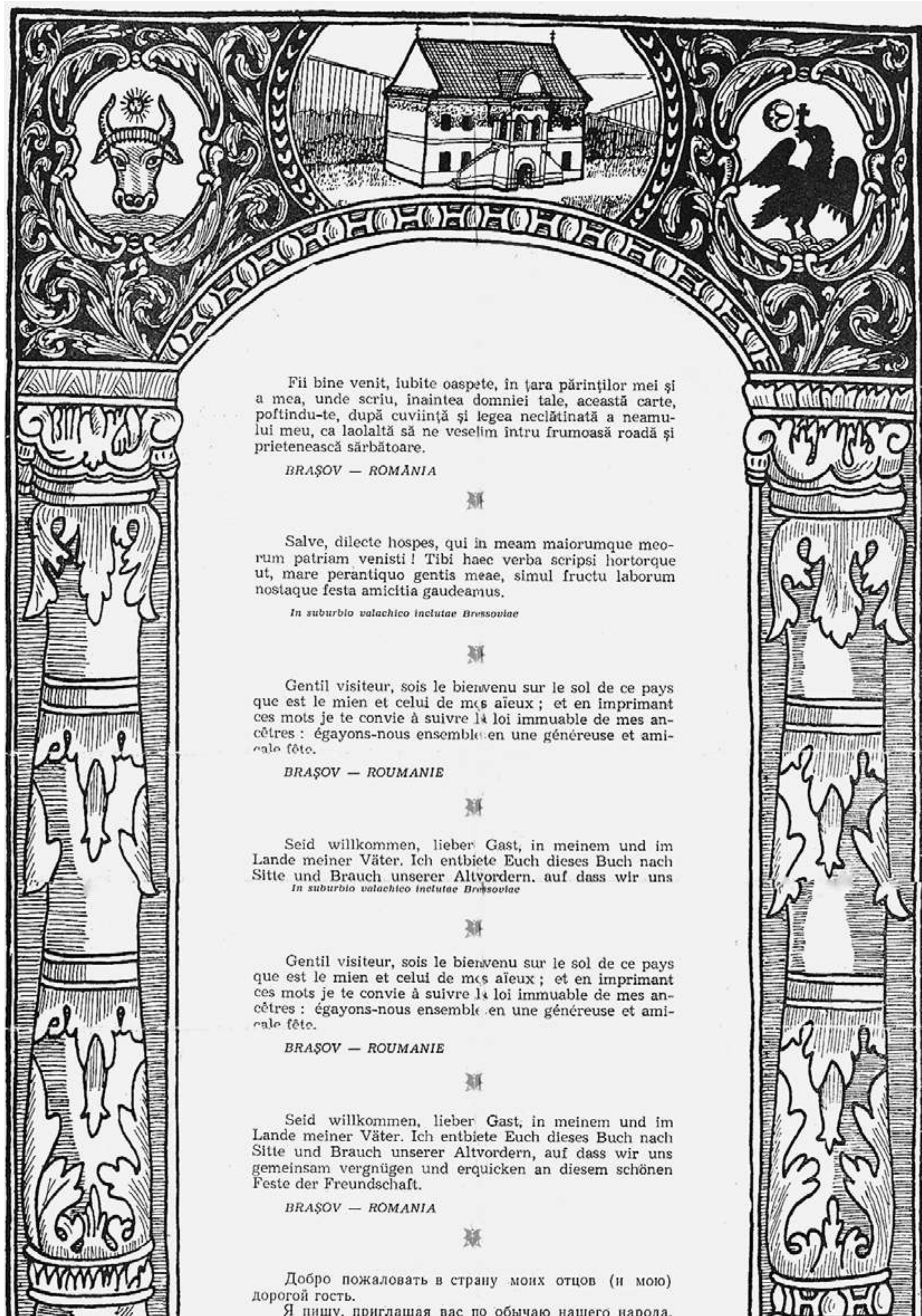
Lucrarea TEATRUL SICĂ ALEXANDRESCU
(EDIŢIE ONLINE, PDF, 2014),
autor CONSTANTIN PARASCHIVESCU,
a fost înregistrată având codul ISBN 978-973-0-17979-8.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Teatrul „Sică Alexandrescu“ Braşov

– Monografie –

Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov



Fii bine venit, iubite oaspete, în țara părinților mei și a mea, unde scriu, înaintea domniei tale, această carte, poftindu-te, după cuviință și legea neclătinată a neamului meu, ca laolaltă să ne veselim întru frumoasă roadă și prietenească sărbătoare.

BRAȘOV — ROMÂNIA

Salve, dilecte hospes, qui in meam maiorumque meorum patriam venisti! Tibi haec verba scripsi hortorque ut, mare perantiquo gentis meae, simul fructu laborum nostaque festa amicitia gaudeamus.

In suburbio valachico inclutae Bressoviae

Gentil visiteur, sois le bienvenu sur le sol de ce pays que est le mien et celui de mes aïeux ; et en imprimant ces mots je te convie à suivre la loi immuable de mes ancêtres : égayons-nous ensemble en une généreuse et amicale fête.

BRAȘOV — ROUMANIE

Seid willkommen, lieber Gast, in meinem und im Lande meiner Väter. Ich entbiete Euch dieses Buch nach Sitte und Brauch unserer Altvordern, auf dass wir uns

In suburbio valachico inclutae Bressoviae

Gentil visiteur, sois le bienvenu sur le sol de ce pays que est le mien et celui de mes aïeux ; et en imprimant ces mots je te convie à suivre la loi immuable de mes ancêtres : égayons-nous ensemble en une généreuse et amicale fête.

BRAȘOV — ROUMANIE

Seid willkommen, lieber Gast, in meinem und im Lande meiner Väter. Ich entbiete Euch dieses Buch nach Sitte und Brauch unserer Altvordern, auf dass wir uns gemeinsam vergnügen und erquicken an diesem schönen Feste der Freundschaft.

BRAȘOV — ROMANIA

Добро пожаловать в страну моих отцов (и мою) дорогой гость.

Я пишу, приглашая вас по обычаю нашего народа,

I. Trecutul teatral al Braşovului

1. Unul dintre cele mai pitoreşti oraşe din lume

O frumoasă urare de bun venit adresează oaspeţilor o foaie ilustrată cu simbolurile bourului şi vulturului scoasă din tiparniţa coresiană, aflată în muzeul primei şcoli de limbă românească din Şchei („românii din Şchei şi-au ridicat aici un lăcaş de cult şi trăiesc o viaţă creştină, protejată de slujitorii bisericii [...] Depăşind condiţiile unui învăţământ elementar, această şcoală şcheiană îndeplineşte atribuţiile sistemului de învăţământ public, specificat în actul oficial al Transilvaniei «Ratio Educationis», 1770–1779“ (Vasile Oltean, *Configuraţia istorică şi bisericească a Braşovului*, Editura Andreiana, 2010, pp. 497, 501). „Fii bine venit, iubite oaspete“ – scrie în foaia respectivă –, „în ţara părinţilor mei şi a mea, unde scriu, înaintea domniei tale, această carte, poftindu-te, după cuviinţă şi legea neclătinată a neamului meu, ca laolaltă să ne veselim întru frumoasă roadă şi prietenească sărbătoare. Braşov–România.“ Unul dintre oraşele „cele mai pitoreşti din lume“, se exprimă o mlădiţă princiară. Aflăm asta de la Cincinat Pavelescu, retras lângă Braşov în ultimii ani, ca procuror la Curtea de Apel, care îi scria lui Liviu Rebreanu, la 30 decembrie 1930, fascinat de peisajul urbei: „Pe aici, de când a nins, trăim într-un oraş de feerie şi de basme. Îmi explic pentru ce prinţesa Ştirbey ar fi spus că Braşovul este nu numai cel mai frumos oraş din ţară, dar unul dintre cele mai pitoreşti din lume.“ (Ionuţ Niculescu, *Corifei pe scena naţională*, Editura Nemira, 2003, p. 242) Alte referiri din vremea noastră şi de la sfârşitul secolului XIX confirmă entuziasmul. „De pe dealul împădurit Tâmpa, la poalele căruia este aşezat oraşul, perspectiva cetăţii, a câmpiei din jurul ei, a munţilor îndepărtaţi, este grandioasă.“ (George Călinescu, *Contemporanul*, 12 iul. 1957) „Situat între nişce dealuri frumoase, acoperite cu grădini şi străbătute de promenadi, şi la poalele muntelui Tâmpa (951 m preste nivelul mărei; 301 m deasupra pieţei Braşovului), un promontoriu al muntelui Postăvarul, Braşovul are o poziţie într-adevăr pitorească. Oraşul Braşov are o formă lungăreaţă, dezvoltându-se, tot mai mult, de la vest spre est.“ (*Enciclopedia română*, publicată sub auspiciile Asociaţiunii transilvane pentru literatura română şi cultura poporului român, vol. I, coordonator dr. Corneliu Diaconovich, Editura şi tiparul lui W. Krafft, Sibiu, 1898, p. 571) De ce i s-o fi părut profesorului Călinescu Tâmpa un deal, e o curiozitate, dar iată că toţi cei citaţi aici, şi mulţi alţii nenumiţi, numesc aşezarea din arcul carpatic „pitorească“, într-o perspectivă „grandioasă“. (Prof. univ. dr. Emilia Diricescu o definea astfel: „Cetatea înrămată din arcul carpatic, din centrul pământul românesc“, în almanahul *Coresi*, 1983, p. 91.) Şi într-adevăr, nu numai privită din spinarea Tâmpei, de la înălţime, ci şi suind uşor cu trenul panta Timişului, printre doi pereţi masivi, lungiţi spre cer, ai



Diaconul CORESI


Biserica Sfântul Nicolae din Șchei


Prima școală românească

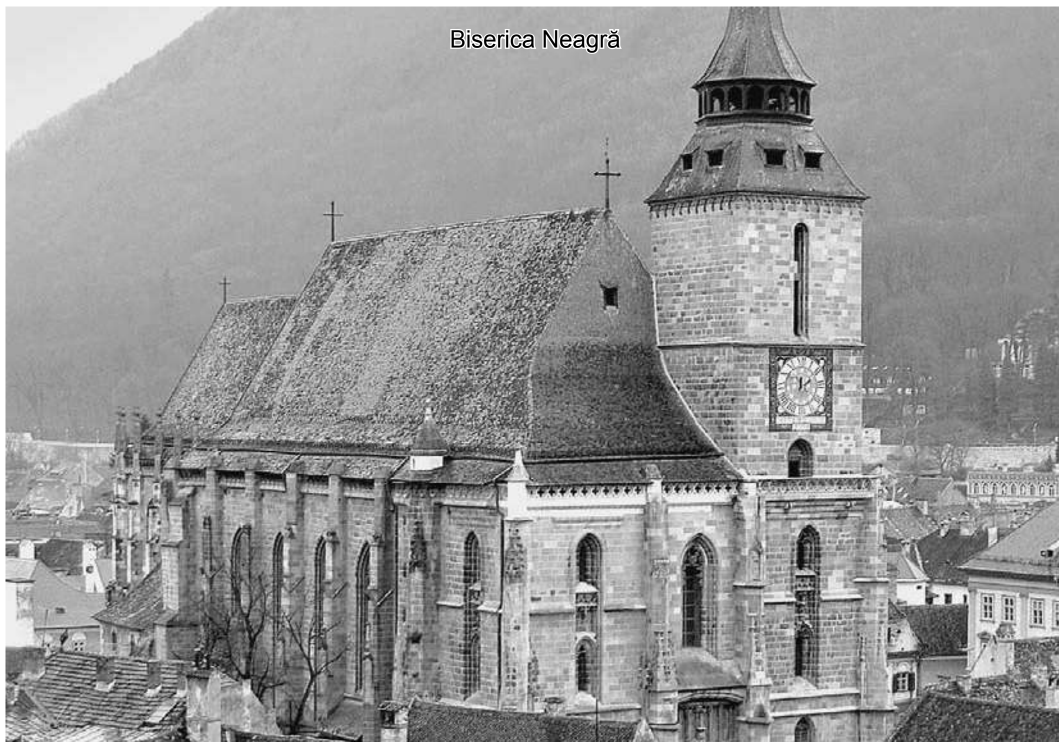
deodată, la o cotitură neaşteptată spre stânga, o privelişte fantastică, de basm, cu un şir de case pe dreapta, pe o pernă verde, alcătuind o venerabilă comună, Săcele („şapte sate“), apoi o largă câmpie, ca o destindere după gâtuire şi o gură de aer proaspăt, sănătos, dintr-un tărâm alintat de zei. Tot George Călinescu ne descrie inspirat aşezarea, care, dincolo de porţile caselor, are „curţi interioare încântătoare, unele suindu-se în scară spre Tâmpa, şi în care cel mai mic spaţiu e folosit pentru vegetaţie“, câte o uliţă strâmtă, iar în cartierul Şcheilor, preponderent românesc, „sunt străzi întortocheate şi ascendente, de o graţie vetustă şi patriarhală“ (idem, *Contemporanul*). Iar eu am descoperit în 2010 ceea ce n-am văzut în patru ani cât am făcut şcoala la Braşov (1949–1953): o stradă „unică în Europa“, numită, pentru şerpuirea ei de un metru lăţime, „Strada sforii“. Mai zice un ghid că Braşovul „are o situaţie excepţională [...] într-un mediu neasemănat de frumos şi sănătos, azi numai la trei ore de Bucureşti“ (*Călăuza municipiului Braşov*, Tipografia Patria, Sf. Gheorghe, 1940). Trei ore de Bucureşti...? În 1940? Ei, în 2010 şi 2011 am progresat – facem patru ore!

2. „Terram Desertam?“

Oraşul Braşov datează de la începutul secolului al XIII-lea – se spune în enciclopedia citată –, adică din 1211, când regele Ungariei, Andrei II, cheamă cavalerii teutoni în ţara Bârsei s-o colonizeze şi s-o apere de atacuri străine. Pe teritoriul viitorului oraş Braşov, cavalerii teutoni, apoi coloniştii germani, au înfiinţat trei aşezări: prima, plasată în zona actualei Biserici Sf. Bartolomeu, la poalele dealului Şprenghi; cercetătorii mai noi apreciază că începuturile oraşului s-ar afla în cea de-a doua aşezare, actuala „cetate“, în spaţiul Bisericii Negre; o a treia, la poalele dealului Sf. Martin din Braşov. „Aşezările germane au fost amplasate în apropierea aşezărilor româneşti existente, probabil pentru a constitui «o contrapondere» faţă de ele, dar poate şi pentru a beneficia de forţa lor de muncă.“ (Dan Pavalache, *Cronică de Braşov*, Editura Haco Internaţional, 2008, p. 24) Regele era convins că le-a dăruit acestora un fel de ţară a nimănui, conform informaţiilor consilierilor săi: „terram desertam“ numeşte el însuşi în donaţie Țara Bârsei, ţinut „pustiu şi nelocuit“ („deserta et inhabitatum“).

Saşii vor nega mai târziu continuitatea românilor pe acest pământ, spunând că nu se găseau aici când au venit ei să clădească oraşe şi sate. Or, în Țara Bârsei au existat locuitori din cele mai vechi timpuri (cca. 2000–1150 a. Chr.), care se ocupau cu păstoritul, agricultura, pescuitul, vânătoarea, aşezările dacice din jurul Braşovului dovedind o civilizaţie înfloritoare. Principalele aşezări din străvechime erau: fortificaţiile de la Pietrele lui Solomon, Valea Cetăţii, satul Stupini, cartierul Bartolomeu, dealul Şprenghi, Tâmpa (cca. 400 î.Chr.). Saşii au întemeiat într-adevăr vreo 16 comune, între ele fiind şi Braşovul, numit până prin 1355, în hrisoave, Brassovia sau Barassu, mai târziu Corona (latină), Kronstadt (germană), Brasso (maghiară).

După 14 ani, cavalerii teutoni, care trecuseră şi de pasul Bran în Ţara Românească şi sub oblăduire papală vroiau dominaţia unor zone de aici şi independenţă, sunt alungaţi de rege (1225). Coloniştii germani rămân, fiind recunoscuţi de monarh drept stăpâni ai pământului, formând, împreună cu românii şi ungurii, treimea etnică existentă, cu fluctuaţii relative, şi azi. Se înregistrează progrese în organizarea şi economia oraşului, se dezvoltă comerţul, Braşovul devenind un punct privilegiat în schimbul de mărfuri către sud, până spre Orient.


Biserica Neagră


Brașov – Piața Sfatului

Castelul Bran fusese clădit împotriva năvălirilor străine, dar locuitorii Brașovului, expuşi din trei părţi în teren deschis, se retrag spre sud, înconjurând cetatea cu ziduri de apărare, bastioane şi turnuri (sec. XIV). Se clădeşte impozanta Biserică Neagră (1385–1425), numită aşa după focul cel mare care a cuprins oraşul în aprilie 1789, ca răzbunare a ostaşilor austrieci că n-au putut cuceri castelul de pe dealul Straja, apărat cu îndârjire de breslele meseriaşilor. Pe timpul construcţiei apare suburbia Şchei, întemeiată – se spune – de colonişti din ţinuturile dunărene: români şi bulgari românizaţi. Asta explică tradiţia românească a locuitorilor din Şchei, principalele lor ctitorii de credinţă şi instruire: Biserica Sf. Nicolae şi prima şcoală românească din preajmă, astăzi muzeu, în tiparniţa căruia s-a tipărit şi foaia amintită la începutul acestor rânduri.

3. „Omului îi place să joace şi să se joace"

„Laolaltă să ne veselim..." – zice îmbietoarea urare din foaia coresiană –, „întru frumoasă roadă şi prietenească sărbătoare." E în firea omului înclinaţia spre petrecere colectivă şi joacă sărbătorească, cu glume şi întruchipări de încântare a sufletului, care bucură şi înalţă fiinţa în miraculos avânt. Un cărturar ardelean o spunea mai direct: „Omului îi place să joace şi să se joace, a se mândri şi «a se închipui». În chip firesc zace în firea omului să joace teatru" (Ştefan Mărcuş). Şi tot el adaugă: „Lanţul nesfârşit de emoţiuni dramatice, de zguduiri şi frământări interne, căruia i-a fost supusă viaţa poporului, strivit de năvăliri, a creat teatrul celor mai desăvârşite drame şi au fost elementele emotive în spaţiul din care a răsărit sâmburele de dramă pentru teatrul românesc" (*Teatrul românesc în Ardeal şi Banat* de Aurel Buteanu, 1919–1944, pp. 13 şi 17). „Teatrul e în funcţie de societate mai mult decât celelalte muze surori" – mai spune, într-un studiu despre teatrul românesc în Transilvania, Ion Breazu (*Literatura Transilvaniei*, Bucureşti, 1944, p. 35).

Distingem câteva categorii de manifestări teatrale iniţiate în trecut, sub forme oarecum spontane, legate de diferite jocuri populare şi prăznuiri: *teatrul folcloric*. De natură religioasă – „mistere creştine" (cum le numeşte Ştefan Mărcuş), unde „s-a amestecat elementul religios cu cel poporal şi s-a născut o literatură dramatică *sui-generis* în teatrul de păpuşi, *Paparuda*, *Vifleimul*, *Pluguşorul* şi *Irozii*, care s-au menţinut mai mult sau mai puţin, cu texte originale sau luate de la alţii" (*op. cit.,* p. 15). Şi laică – *teatrul şcolar, teatrul de amatori*. *Teatrul şcolar* se naşte din misterele medievale, spune tot Ştefan Mărcuş: „Acest teatru nu are caracter sătesc, este mai mult un teatru intelectual, la început cu scopuri pedagogice, retorice, iar mai târziu moralizatoare şi, în parte, de educaţie socială" (p. 18). O însemnătate deosebită în promovarea acestui act artistic colectiv, de amplă rezonanţă, o are în Braşov episcopul luteran Johannes Honterus, umanist de talie europeană. A înfiinţat şi condus liceul german din localitate şi a avut deopotrivă iniţiative memorabile în promovarea culturii, înfiinţând în 1539 o tipografie, unde tipăreşte cu predilecţie manuale şcolare (gramatică greacă şi latină, extrase din autori antici privind dialectica şi retorica, manuale de etică şi religie, de drept, tipărituri muzicale etc.). El a impus şi stema oraşului, consemnată astăzi pe monumente (cf. Dan Pavalache, *op. cit.,* p. 114). Iar în ceea ce priveşte domeniul care ne interesează, aflăm detalii dintr-o lucrare de referinţă a lui Lucian Drimba: „Honterus, organizatorul liceului german din Braşov, a introdus încă din 1543, în regulamentul de funcţionare al liceului, obligaţia elevilor şcolii de a reprezenta anual câte două comedii. Teatrul


Liceul Johannes Honterus

şcolar s-a impus ca o formă de educare a publicului şi de modelare a caracterului copiilor care urmau diferite forme de învăţământ […] În spectacole au fost şi numeroşi elevi interpreţi români, cum ne arată şi numele lor: Baciu, Balea, Bariţ, Borşa, Borza, Furea, Mara, Puiu, Vaida etc. Chiar şi unii dintre profesori se pare că erau români: M. Halici, Iacob Cosa, Al. Tămâian. Elevii interpretau uneori piese cu subiecte româneşti sau introduceau replici în limba română în textele rostite în alte limbi." Ne-ar fi interesat ce piese cu subiecte româneşti ar fi putut fi interpretate atunci; dar menţiunea că introduceau uneori şi replici în limba română în texte din alte limbi are, pe lângă anecdotica ei amuzantă, şi darul de a consfinţi „prezenţa unei părţi distincte româneşti în public" (*Teatrul la români*, p. 8).

În volumul de istorie a teatrului românesc editat de Institutul de Istoria Artei al Academiei R.S.R., Ioan Massoff menţionează câteva manifestări spectaculare în Transilvania din secolul XVIII, care îi vor fi solicitat şi pe braşoveni, cum ar fi „Alaiul mascaţilor" – „obicei de carnaval al breslelor, paradă a croitorilor, cojocarilor, dogarilor şi cizmarilor, care cutreiera târgul, intrând şi în case, unde erau ospătaţi", şi „Irozii" – „origine apuseană prin saşii din Transilvania, care prezentau spectacolul sub diferite forme: *teatru religios* (în biserică), *teatru şcolar* (în gimnazii), *teatru popular* (al minorităţilor naţionale săseşti şi ungureşti)". „Versiunile ardelene de irozi au un caracter cărturăresc pregnant", se mai scrie în volum (*Istoria teatrului în România*, vol. I, Editura Academiei R.S.R., 1965, pp. 96, 109, 112).

Să-l citām pe Ştefan Mărcuş: „Ar fi o mare greşeală să trecem fără observare peste o epocă culturală grandioasă a vechiului stat maghiar, în care au jucat rol atât de important Regele Matia, familia Huneadeştilor, primatele Nicolae Olachus şi alţi români, într-o vreme când destinele statului erau sub conducerea acestor

oameni şi a acestor familii înzestrate din belşug cu putere de creaţie. Peste toate timpurile se ridică personalitatea Regelui Matia, un român care a reuşit să adune în jurul său şi a curţii sale pe cei mai de seamă oameni de cultură ai vremurilor şi o bogăţie şi splendoare neîntrecute. La curtea sa manifestările spectaculoase se ţineau lanţ şi umaniştii găsesc o largă înţelegere. Aici găsim, mai întâi, artişti străini, italieni şi chiar spanioli. Reprezentaţiile mimilor şi jocul actorilor, precum şi sunetele de orchestre angajate în mod profesional, se prezintă în faţa delegaţiilor, cu atâţia români între ei. Cu Ludovic al II-lea, apar cei dintâi istrioni şi se creează corporaţia artiştilor, care mai târziu, cu «joculatori», formează «teatrul lumesc în arta medievală». La curtea Regelui Matia apar primele măşti, introduse de soţia regelui, Beatrice, italiancă de origine, importate din Italia şi folosite la jocurile cavalereşti şi la festivităţile din Buda, la care iau parte şi familiile nobile româneşti, dintre care multe s-au pierdut de atunci“ (p. 24).

Cu prilejul unei nunţi săseşti din 1782, are loc la Braşov „una din cele dintâi reprezentaţii teatrale în româneşte“ – ne informează Lucian Drimba. „Este vorba despre o comedie pastorală, o mică farsă în versuri, cu cântece, pe care o aminteşte F. J. Sulzer în *Istoria* sa. Sulzer spune că e o piesă comică cu muzică […] Piesa nu se păstrează, dar îi putem cunoaşte în linii mari conţinutul, din prezentarea pe care i-o face călătorul german şi din citatele pe care le dă în româneşte.“ (*Vol. cit.*, p. 10) Nu ni le dă şi el nouă... „Din istoria lui Eugen Filtsch, luăm notă“ – mai spune Şt. Mărcuş – „că directorul teatrului german din Braşov, ca să atragă toţi locuitorii oraşului, pune în repertoriu la 5 mai 1815 în limba «valahă» o piesă, «comedie şi operetă». Afişul reprezentaţiei nu se găseşte. Biblioteca gimnaziului săsesc din Braşov are o colecţie bogată de afişe germane, între cari multe au jumătate textul românesc cu litere cirilice [...] am găsit în arhivă o piesă intitulată: *Traian şi Loghi sau cucerirea Daciei*, tragedie în 5 acte, de Cristian Heiser, care a fost scrisă pentru trebuinţele scenei din Braşov, în 1816, şi are conţinut pur românesc – istoric, inspirat după vederi de pe Columna lui Traian“ (p. 27).

4. Reflecția evenimentelor istorice

Secolul XIX e marcat de importante evenimente istorice, care vor influenţa şi dezvoltarea culturală a românilor de dincolo şi de dincoace de munţi. Mai întâi ni se semnalează reprezentarea în româneşte a unei piese de Kotzebue, în 1815: V*ecinătatea periculoasă* o numeşte Ion Breazu; pe aproape o intitulează şi Lucian Drimba, când scrie că în 1815 „la Braşov, o trupă germană sub conducerea lui Gerger prezintă şi în limba română piesa *Vecinătatea primejdioasă*“ (*vol. cit.*, p. 13); iar în volumul despre Teatrul Naţional din Cluj-Napoca se spune, fără s-o numească, că în 1815 „directorul teatrului german din Braşov pune în repertoriu, în limba «valahă», o piesă «comedie şi operetă», ca să atragă toţi locuitorii oraşului“ (*Teatrul Naţional Cluj-Napoca*, 1994, p. 27). De presupus că e vorba de Gerger, pomenit înainte de Lucian Drimba, iar piesa, fără îndoială, e aceeaşi comedie cu ceva pasaje cântate,ca în operetele vieneze. (Se non e vero, e ben trovato! – zic şi eu.) Notăm şi două piese cu subiect românesc: una din 1816, amintită de Şt. Mărcuş, „tragedia în 5 acte scrisă pentru Braşov de Cristian Heiser“, *Traian şi Loghi sau cucerirea Daciei*; alta din 28 septembrie 1822, când se prezintă la Braşov *Fuga boierilor*, inspirată din actualitatea vremii. Adică, de răscoala lui Tudor Vladimirescu,

petrecură în 1821, când unii boieri au trecut munţii, iar tot atunci s-a refugiat la Braşov tânărul Anton Pantaleon – Anton Pann.

Evenimentele istorice ulterioare din Țările Române, de la mijlocul secolului XIX, vor avea de asemenea un impact deosebit în viaţa culturală şi artistică din Transilvania. Mai întâi, să consemnăm că apar în Braşov, în anii 1834–1835, „trei luceferi din Blaj“ – cum îi numesc autorii istoriei Naţionalului clujean pe Andrei Mureşanu şi George Bariţ, profesori la şcolile româneşti, şi pe Iacob Mureşanu, profesor la liceul romano-catolic. Veneau dintr-un oraş cu tradiţie în dezvoltarea învăţământului şi a teatrului românesc, unde, la un an de la înfiinţarea liceului din Blaj (1754), directorul Grigore Maior iniţia „comedia ambulatoria alumnorum“ (comedia ambulantă a şcolarilor). În 1826, Timotei Cipariu scria *Egloga pastorală*, un act în versuri, reprezentat în limba română; şi ni se spune că în seara de Crăciun din 1833 s-a deschis la Blaj „primul teatru stabil românesc al Ardealului“, cu spectacole săptămânale, timp de 5 ani, „până în 1838, când nu ştim din ce motive teatrul s-a închis“ (Şt. Mărcuş, p. 22). Tot el ne informează că studenţii din Cluj care îndrăzneau să meargă la teatru erau pedepsiţi cu carceră. Carceră…? Studenţii români, poate, la eventualele reprezentaţii româneşti… Căci altfel e greu de crezut că autorităţile austro-ungare îşi pedepseau astfel mlădiţele proprii!

Unul dintre iniţiatorii spectacolelor din Blaj fusese şi George Bariţ, promotor consecvent al unui program de educaţie socială şi redeşteptare naţională. Ion Breazu ne relatează un episod interesant din experienţa lui Bariţ, în această privinţă: „Despre rolul lui în deşteptarea naţională se convinsese şi mai mult cu un an înainte (1836 – *n.m.*), când făcu, împreună cu T. Cipariu, întâia lui călătorie la Bucureşti, unde mai mult decât de orice se însufleţiră de teatrul românesc. Ion Câmpineanu, sufletul societăţii filarmonice, primi pe entuziaştii tineri în audienţă, cu deosebită afabilitate. Sub inspiraţia celor văzute la Bucureşti, Bariţ a pus la cale întemeierea unei societăţi de diletanţi la Braşov. După multe tratative cu societatea românească – familiile nu voiau să-şi lase fetele să joace –, au ajuns în sfârşit să dea în 26 decembrie 1838 cea dintâiu reprezentaţie cu piesa *Inimile mulţumitoare*, tradusă din germană de Bariţ“ (*vol. cit.*, pp. 41, 42). Tot el scoate, în 1838, mai întâi *Foaie literară*, apoi celebra *Gazeta Transilvaniei*, unde cea dintâi ştire din primul număr anunţă cu bucurie că teatrul s-a deschis şi că o societate de diletanţi joacă cu o „îndemânare vrednică de toată lauda“. Care ar putea fi „societatea“? Poate cea la care se referă tot Ştefan Mărcuş, numind-o „Societatea Românească cantatoare theatrale“. Să vedem: „Activitatea ei se evidenţiază din reminiscenţele lui Coriolan Brediceanu, notele lui G. Bogdan-Duică, din afişele din colecţia liceului Honterus din Braşov, precum şi din cele descoperite de istoricul Bayer. Un anumit Joseph Wolf Farkas, pe care în anul 1849 îl găsim în trupa maghiară a directorului Kilenyi din Arad, organizează în anul 1847 o «Societate Românească cantatoare theatrale» care se găseşte în turneu în oraşele Lugoj, Sibiu, Orăştie şi Braşov. Trupa se compune din artişti profesionişti cu Wolf Farkas în frunte şi diletanţi români din Arad, Lugoj şi Braşov, dând reprezentaţii în limba românească, cu un repertoriu compus din piese traduse şi în parte piese originale româneşti. […] Cu trupa aceasta Wolf Farkas pleacă la Braşov. Braşovenii, îmbărbătaţi de reprezentaţiile trupei şi neîndestulaţi de limbajul vorbit de artişti, reînvie societatea de diletanţi şi îi vedem la 24 mai 1847 jucând, «spre folosul nenorociţilor arşi» din Bucureşti (a fost un incendiu mare în capitală atunci, cu numeroase victime), *Regulul*, tragedie în 5 acte, cu diletanţii: A. Istratescu, D. Rozalia, I. I. Pădure, P. C. Popazu, T. Istratescu, D. N. Teclu, I. Dinian, I. Martinovici, C. I. Popazu, N. Birth, D. Alexe,

M. Pătraşcu, I. A. Navria, D. Barbu, T. Stoica. Între tineri erau şi băieţi din familii [cf. Ion Breazu]; pictor era Istratescu care aranjeruia tabloul; Popazi, Teclu erau din prime familii, ca şi Birth şi Navrea, deşi aceştia veneau dinspre Şchei" – cum observă G. Bogdan-Duică (pp. 29, 30).

5. Diletanţi în joc voios

G. Bogdan-Duică ne dă preţioase detalii despre spectacolele acestei „societăţi", în studiul său *Din istoria teatrului român în Braşov*, rezultat în urma cercetării colecţiei de afişe a lui Joseph Transch, păstrată în biblioteca liceului Honterus. (Joseph Transch, cunoscut om de cultură, colecţionar de cărţi rare şi manuscrise, este, printre altele, autorul unui dicţionar în trei volume al scriitorilor germani din Transilvania şi a coordonat apariţia analelor istorice ale Ungariei şi Transilvaniei, în două părţi, în 1847.) Astfel, notează că duminică 11 aprilie 1847, „soţietatea teatrală românească" a directorului Farkaş a dat un spectacol alcătuit din două piese într-un act: „1. *Doi caimaci sau uituci*, joc voios într-un act, întors de Popovici în Arad; 2. C*ăsătoriţii vii şi morţi*, joc voios cu cântări într-un act, întors de Popovici." (De reţinut recomandarea „joc voios", cu intenţia de a ademeni mai direct publicul, la o reprezentaţie amuzantă, comică, şi expresia „întors", adică transpus în româneşte – ambele ungurisme, ce indică originea maghiară a comediilor.) În continuare, enumeră mai multe titluri, care, pentru lunile aprilie şi mai, înseamnă mai mult de un spectacol pe săptămână, în sistem de abonament; ceea ce, pe mine cel puţin, mă uimeşte de-a dreptul, prin frecvenţă, dar mai ales prin lungimea unor texte, ca de pildă o dramă de Kotzebue: *Conte Beniavscki*, în cinci acte; când şi cum puteau să memoreze nişte diletanţi, oricât de şcoliţi, pagini întregi de dialog şi şiruri de replici, pentru o singură reprezentaţie? Că doar nu jucau cu textele în mână! Şi mai aveau de interpretat şi „cântări"... De curiozitate, reproduc câteva titluri, cu data reprezentaţiei. Astfel, în 15 aprilie 1847, se prezintă *Elizena din Bulgaria* sau *Pădurea Sibiului*, joc romantic cu cântări în 4 acte, scrisă de o nemţoaică şi tradusă din ungureşte; în 17 aprilie, *Căciula sunătoare* [ha, ha!], comedie magică cu cântări în 3 acte (*Die Schellen Kappe*); în 20 aprilie, *Şapte fete în uniformă*, joc voios cu cântări în 2 acte, după Angeli. („Braşovenii par a fi fost zgârciţi" – notează G. Bogdan-Duică; „ori nu le va fi plăcut pronunţia ungaro-română, banato-română a trupei, pentru că pe afişul piesei acesteia directorul Farkaş a tipărit nota că la cele două piese anterioare nu şi-a scos nici cheltuielile şi că roagă publicul să-l părtinească, pentru ca să poată reprezenta toate piesele făgăduite şi cuprinse-n abonamentul deschis; erau 12 piese!"; p. 115); 29 aprilie, *Conte Beniavscki*, dramă în 5 acte, de Kotzebue; fără dată, *Conu Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotul, salba dracului*, joc voios în 3 acte de Vasile Alecsandri; 9 mai, din nou *Conu Iorgu de la Sadagura* (cu o notă că „la sfârşitul acestei piese urmează un joc românesc naţional"); apoi, fără dată, *Arderea amorului*, tragedia originală compusă de Maniul (membru al trupei); în fine, piesa pomenită, *Regulul,* „tragedie în 5 acte, din limba germană tradusă de I. Văcărescu", cu personaje romane (Atilio, Publiu, Seran, Valeriu, Secstu, Marcu, Cenio) şi interpreţi români (Istratescu, Rozalia, Pădure, Popazu, Dimian, Petraşcu, Navrea, Barbu, Stoica). Şi menţiunea: „La urmă va fi un Tablou, aranjeruit de P. Istratescu." Cum va fi fost acest Tablou, nu-mi dau seama – pictură, scenă mută de ansamblu? Adaugă G. Bogdan-Duică: „Până la acest afiş nu ştiam că vreo lucrare de Ioan Văcărescu s-ar fi prezentat în


Diletanți brașoveni



Transilvania. *Regul*, piesă de Collin, scrisă în Viena cu tendinţe antinapoleoniene, fusese piesă patriotică; patriotică era şi pentru Românii tineri braşoveni cari, dând-o, se caracterizau şi pe sine." (p. 119)

Amestecul de etnii din componenţa „Societăţii" era, la urma urmei, firesc, deci mai puţin bizar, într-un oraş cu o compoziţie la fel de amestecată, în proporţii destul de apropiate, între români (în trupă, majoritatea), unguri (Farkaş, Bolog, Iacob), germani (Venter) şi un sârb (Stoicici); repertoriul e, desigur, amestecat, dar din cele 12 titluri enumerate nu reiese o orientare preferenţială, ci variaţii de nivel, de la compuneri uşoare la altele cu ecou mai penetrant satiric sau dramatic (de Alecsandri, Kotzebue şi Collin, francezii St. Georges şi Bayard); cât priveşte rostirea, sigur că se simţeau accente din exprimarea maghiară (cum preciza Bogdan-Duică despre „pronunţia ungaro-română", care nu le va fi plăcut braşovenilor), dar iată şi „banato-română", care trimite la sârbii din vest (Stoicici, de pildă, şi poate ceva din felul de a se exprima al însuşi conducătorului trupei, Iosif Farkaş, numit de Ion Breazu „greco-sârb din Seghedin"). În ceea ce priveşte piesa lui Alecsandri, prezentată la Iaşi în 1844, ea s-a bucurat de un real succes acolo, entuziasmându-i pe unii, indignându-i pe alţii. „Departe de a fi un «bonjurist» cu idei progresiste, de felul celor obişnuiţi în ajunul lui 1848, tânărul Iorgu – care a studiat la… Sadagura – e ridicol, ca şi franţuzita Gahiţa Rozmarinovici. Cele două tipuri de epocă au alimentat ironia ieşenilor" – scrie Constantin Ciopraga într-o prefaţă la un volum dedicat şcolarilor: *Despot-Vodă* (Editura Tineretului, 1966, p. 9). Iar autorul însuşi consemna cu satisfacţie, în prefaţa la *Opere complete* din 1875, că „eleganţii cuconaşi se tem de a fi arătaţi cu degetul şi porecliţi: Iorgu de la Sadagura, iar cuconiţele de a fi puse în rând cu Gahiţa Rozmarinovici".

6. Trubadurul din Şchei

De anul 1847 se leagă şi apariţia unei prime versiuni (ediţii) a proverbialei compuneri *Povestea vorbei*, a lui Anton Pann, numit de Dimitrie Bolintineanu „poet popular prin excelenţă", şi de Mihai Eminescu „trubadur al meleagurilor româneşti". Mai e şi muzician, slujeşte cu pasiune şi devotament şcoala din Şchei – atât prin activitatea la catedră, cât şi prin înzestrarea ei cu cărţi – şi, pentru puţin timp, ca psalt al bisericii (Vasile Oltean, *vol. cit.*, pp. 450, 451). După cum ştim, însuşi Lucian Blaga i-a dedicat o piesă, cu acţiunea „prin anii 1830, într-o urbe, la întretăierea a două împărăţii". Braşovul, adică, în Şchei şi la Poarta Cetăţii, fiind şi culegător nu numai de cântece de lume, ci şi de cântece haiduceşti: „Umblă Groza, umblă, zău,/ Pe la Bran la Făgădău/ Pe drumul Râşnovului,/ Prin ţara Braşovului./ Coviltirelor străine/ El răscrucea le-o aţine./ Dezbracă săsoaicele,/ Străbate râstoacele./ Ziua el şi-aprinde vatră/ Între iezere şi piatră./ Noaptea vine până-n Şchei,/ Dă mândruţelor cercei./ Şi la una-i spune-n şoaptă,/ La căldură, noaptea toată:/ Cine ţi-o mai lua cercei / Să se spânzure cu ei."

Tot aici, poetul a făcut cunoştinţă cu primul traducător în limba română a capodoperei dramaturgiei universale *Hamlet*: Ioan Barac. Despre care Ion Breazu ne spune: „Fără îndoială că unul dintre cei mai însufleţiţi admiratori ai spectacolelor de la Braşov a fost «translatorul» Ioan Barac, care în toată această epocă a desvoltat o mare activitate de traducător de piese teatrale, de toate categoriile, rămase din fericire în manuscrise. Între ele era şi un *Hamlet*, întors pe româneşte după o traducere germană". (*vol. cit.*, p. 42)

КȣЛЕЦЕРЕ

ДЕ

ПРОВЕРБȣРІ

САȣ

ПОВЕСТЕА ВОРБІЙ.

Де прін лȣме адȣнате
Ші ꙟрѫші ла лȣме дате.

ДЕ

АНТОН ПАНН.

Партѣ 1.

БȣКȣРЕЩІ. — 1852.

Ꙟн Тіпографіа лȣі Антон Панн.

7. Exemplul de peste Carpați

„Legătura neîntreruptă a acestui oraş de margine cu «ţara»“ – mai spune Ion Breazu – „făcea ca exemplul de peste Carpaţi să fie urmat mereu. Repertoriul teatrelor naţionale de acolo era încercat neîntrerupt de diletanţii Braşovului“ (p. 12). Aşa se face că în 1852, prin vară, o formaţie de diletanţi condusă de Ştefan Emilian a prezentat o melodramă în trei acte, numită *Omul din Codrul Negru*, de Boifay şi Frédéric, tradusă de Ch. I. Crăciunescu, în folosul zidirii şcoalelor centrale. (G. Bogdan-Duică transcrie titlul în formula *Omul în Codrul Negru*, iar celălalt istoric, Ştefan Mărcuş, îi spune *Omul şi Codrul Negru.* În lipsa unor precizări, o recomand şi eu, cu titlul unei celebre piese: *Cum vă place!*) Ştefan Emilian era arhitect, era implicat în zidirea „şcoalelor“ şi a liceului „Andrei Şaguna“, era dotat cu talente muzicale şi coregrafice. Tot în vară (15 august) s-au prezentat, de către aceeaşi formaţie, comedia *Ce ştii, aceasta la ce e bună?* (noi să citim cu elementara inversare între „bună“ şi „aceasta“) sau *Ştefan Nerodu* (cf. Bogdan-Duică), tradusă de I. Niţescu după Kotzebue, şi două piese româneşti, *Muza de la Burdujeni* de Costache Negruzzi şi *O soare la mahala* de Costache Caragiale (numită când „soire“, când „soarè“), unde se pare că în rolul cuconului Anastase a apărut chiar Ştefan Iulian, care a trecut mai târziu la Iaşi. „Lui *Iorgu de la Sadagura*“ – e de părere Bogdan-Duică – „îi trebuiseră trei ani ca să ajungă la Orăştie [şi Braşov, menţionez eu, *C.P.*]; *Soarelei* lui Caragiale cinci, ca să vie din Bucureşti până la Braşov“ (*vol. cit.*, p. 120).

Anul 1853 aduce mai mulţi autori de prestigiu, cu comediile mai uşoare sau acide de Vasile Alecsandri – *Piatra din casă*, *Iorgu de la Sadagura*, *Nunta ţărănească*; Costache Negruzzi – *Doi ţărani şi cinci cârlani*; şi clasicul Molière – cu sprinţara *Preţioasele* [...*ridicole*, cunoscute de noi – *n.m.*]. Prezentate în vară de aceeaşi formaţie a lui Ştefan Emilian, care-l interpreta şi pe Miron în comedia lui Negruzzi, iar la Molière pe Mascarille. Bogdan-Duică apreciază: „Aşezându-se pe lucru entuziast, diletanţii nu încetară nici în 1853. În acest an, în 8/20 iunie, ei reprezentară *Preţioasele,* com. 1 act de Moliére, tr. de I. D. Ghica. De mult fuseseră traduse de tânărul Ghica, cel care mai târziu a fost ministru, diplomat, azi cunoscut mai ales ca interesant corespondent al lui V. Alexandri“ [îi scriau cu „x“ numele atunci, autorul şi/sau redactorii – p. 121]. Cu anul 1854 se schimbă conducerea formaţiei, Ştefan Emilian plecând la Iaşi, iar directoratul preluându-l Carol Friese. De Anul Nou s-a reprezentat *Muza de la Burdujeni*, muzica fiind compusă de Ştefan Emilian, iar peste două săptămâni, în 16 ianuarie, o importantă opţiune: *Hoţii* de Schiller, prezentată cu titlul *Robert, şeful bandiţilor*. Cam derutant pentru noi, nu prin accentuarea năravului antisocial de bandit, ci pentru identitatea şefului lor, de altă origine decât germană, ceea ce nu ştim a se întâlni în textul cunoscut. Dar aflăm că e „dramă în 5 acte, după Schiller, de A. Vasiliu“, ceea ce ne-ar îndrepta către o contribuţie de aşa-zis cumătru a persoanei. Bogdan-Duică îi reabilitează însă statutul, cu precizarea: „*Hoţii* lui Schiller, în Braşovul românesc, intrară aşadar în forma unei prelucrări franceze, traduse de Vasiliu“ (p. 121). Cumetrii erau, aşadar, cei de pe malurile Senei! Şi concluzionează Bogdan-Duică, într-o sinteză proprie, pe care o putem împărtăşi şi noi: „Aruncând o privire înapoi pe teatrul acesta, ajutat de străini, îmbrăţişat de diletanţi inteligenţi, printre care puţine nume necunoscute [de dânsul – *n.m.*] apar putem zice că braşovenii au fost şi în această privinţă credincioşi tradiţiei lor vechi: *de a privi mereu spre Bucureşti, de a primi de la ei ce-n fiecare moment era mai nou, actual, ultim progres românesc“* (*s.m.*, p. 122).

8. Teatrul român – un templu al adevăratei civilizațiuni. Primele turnee.

Un înflăcărat entuziasm pentru *mierea graiului românesc* şi o emoţionantă vibraţie pentru înalta artă a maeştrilor timpului, care au înflăcărat spiritele publicului muntean şi moldovean atunci, au produs memorabilele turnee în Transilvania – mai toate începând de la Braşov – ale trupelor conduse de Fany Tardini-Vlădicescu (1864 şi 1865), Mihail Pascaly (1868 şi 1871), Matei Millo (1870), I. D. Ionescu, braşovean de origine (1872 şi de mai multe ori). Cu efect deosebit în stimularea conştiinţei naţionale pe toată întinderea Transilvaniei, cu iniţiative exemplare şi inedite chiar, cum a fost înfiinţarea „Societăţii pentru fond de teatru român", în 1870, cu o existenţă memorabilă, de patru decenii. *Renaşterea culturală*, începută sub influenţa mişcărilor revoluţionare de la 1848, din ţările române, se intensifică acum. „Ea va deschide o epocă nouă în dezvoltarea teatrului românesc din Ardeal" – notează Ion Breazu în studiul amintit –, „când din indirectă şi întâmplătoare va deveni directă, când mierea graiului românesc va fi gustată din gura celor mai mari meşteri ai lui: Fanny Tardini, Pascaly, Millo. Turneele acestor trei protagonişti ai scenei române vor contribui nu numai la creşterea pasiunei Ardelenilor pentru teatrul românesc, ci vor revărsa asupra lor un adevărat val de înviorare naţională." (p. 43)

Să menţionăm mai întâi că în 4 noiembrie 1861 se înfiinţează Societatea culturală „Astra", cu sediul la Sibiu. Apoi, luăm act de prima vizită la Braşov a trupei fraţilor Vlădicescu şi Fany Tardini, în 1864. Aici e prezentă, din 5 iulie până în 20 septembrie (două luni şi jumătate), cu spectacole de două ori pe săptămână, în sala gimnaziului, întrucât sala Teatrului orăşenesc era ocupată de o trupă



Matei MILLO


Mihail PASCALY


Sala Reduta

ungurească. S-a construit o scenă corespunzătoare în sala gimnaziului, pe cheltuiala unui braşovean inimos (şi darnic), Ioan B. Popp, pusă apoi la dispoziţia şcolii româneşti, drept mulţumire, către Eforia care acceptase să pună la dispoziţia artiştilor sala gimnaziului. Trupa era compusă din 20 de persoane. Ştefan Mărcuş ne informează că „cele 130 de familii de frunte din Braşov i-au asigurat venitul necesar pentru existenţa trupei pe timp de trei luni“ (p. 62). Şi adaugă: „A fost un moment de înălţare şi de glorie pentru braşoveni.“ Mare succes obţine drama naţională cu cântece *Radu Calomfirescu* de Ion Dimitrescu, actor în trupă, care a stors lacrimi spectatorilor. S-au bucurat de succes şi reprezentaţiile cu *Baba Hârca* de Matei Millo, *Un trântor cât zece*, *Concina* de Vasile Alecsandri, *Bogdan Vodă* de I. I. Lacea. Publicul „stătea înghesuit la reprezentaţii“ – poate şi datorită numărului mai mic de locuri din sala şcolii. Peste un an, spectacolele sale s-au dat în sala Reduta, arhiplină mai ales la cele cu piese originale, ovaţionate de public: *Războiul lui Ştefan cel Mare* de N. Istrati, *Un poet romantic* de Matei Millo, *Dreptatea lui Mircea Vodă* de C. Stăncescu, *Radu Calomfirescu* şi *Fata pandurului* de Ion Dimitrescu, *Corbul român*, *Florin şi Florica*, *Un ţăran la masă boierească*, *Kirzuliard* şi *Concina*, toate de Alecsandri.

1868

Aflând că Mihail Pascaly va întreprinde un turneu în Transilvania cu o trupă a sa, Iosif Vulcan îşi exprimă, în *Familia*, prin cuvinte vibrante ca un imn de slavă, nespusa bucurie de a-i vedea pe artiştii români: „M. Pascaly va veni în Ungaria şi Banat şi va ridica Templul Thaliei Române în toate oraşele mai mari unde locuiesc


Mihail PASCALY


Iosif VULCAN

români. Veniţi, preoţi ai scenei române; veniţi, unşii muzelor [...] căci noi vă aşteptăm cu braţele deschise.“ Pascaly soseşte la Braşov la 4/16 mai 1868, cu o trupă de 12 persoane (7 bărbaţi, 5 femei) şi un repertoriu de 25 de piese (12 drame, 13 comedii). Biletele s-au vândut repede, sub formă de abonamente, pentru tot ciclul de spectacole. Corespondentul din Braşov al *Familiei* transmite, entuziasmat: „Avem şi noi Teatrul Naţional! M. Pascaly din Bucureşti a sosit în mijlocul nostru, spre a deschide templul Thaliei române între murii acestui vechiu oraş românesc.“ Din trupă făcea parte şi tânărul Mihai Eminescu, în calitate de sufler şi uneori interpret al unor roluri mai puţin importante, în piese cu mai multe personaje (Ciobanul din *Răzvan şi Vidra*, de pildă). S-a jucat în 5/17 mai *Orbul şi nebuna*, dramă în 5 acte, tradusă din franceză de Millo şi Pascaly, iar peste două zile *Gărgăunii sau necredinţa bărbatului*, comedie în 3 acte; în 21 mai – *Ştrengarul din Paris*, comedie franţuzească în 2 acte, şi *Femeile care plâng*, tot comedie, într-un act. Melodrame şi piese străine, în mare parte, „n-au prea venit la socoteală publicului românesc“ (cf. Şt. Mărcuş, p. 64) şi Pascaly şi-a revizuit programul, introducând, inspirat, drama istorică a lui Dimitrie Bolintineanu, *Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni*, jucată în costumele româneşti ale epocii, care a produs spectatorilor, prezenţi în sala Reduta unde s-au dat reprezentaţiile, „un entuziasm de nedescris“. Pascaly va mărturisi că a întreprins turneul „încercând să probeze fraţilor noştri [...] că limba română este aptă să exprime simţirile cele mai gingaşe, emoţiile cele mai vii, spiritul cel mai fin“. Ceea ce „a fermecat cu adevărat pe spectatorii români şi a pus în mirare pe cei de alte naţionalităţi“ a fost „felul cum suna limba românească de pe scenă“ (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, Editura pentru literatură, 1966, p. 516). Asta a trezit interes sporit pentru literatură, iar tinerilor le-a relevat mai ales că *„nu gramatica şi ortografia este lucru de căpetenie, ci ideile şi simţirile ce se exprimă“* (*s.m.*, scuzând dezacordul gramatical al pasajului citat de autor, p. 517).

Momentul culminant al turneului l-a reprezentat întâlnirea de la Arad între Mihai Eminescu şi Iosif Vulcan, venit special de la Oradea pentru artiştii români; cei doi „au convenit“ (convorbit) mai multă vreme, poetul dându-i cu acest prilej spre publicare poezia *La o artistă*. Se spune că, la îndemnul lui Vulcan, Aradul a trăit zile de sărbătoare naţională cu ocazia turneului, străzile fiind împânzite de „mulţimea agricultorilor ce veneau în oraş, cu preoţii, învăţătorii şi diriguitorii“. Era pentru prima dată când oraşul de pe Mureş găzduia o trupă de teatru românesc.

Călătoria artistică s-a încheiat la Oraviţa, unde, sosind în toiul nopţii, trupa a fost întâmpinată sărbătoreşte la gară şi condusă apoi de un cortegiu triumfal. Spectacolele, prezentate în cel mai vechi teatru din ţară (construit în 1816), au fost urmărite de un numeros public. Am văzut cândva şi eu, acolo, pe când clădirea era în renovare, cuşca mare a suflerului la rampă, de unde poetul urmărea atent replicile rostite de interpreţi şi poate îi mai ajuta cu o şoaptă, două. Acum, cuşca e într-un loc separat, lăsând liber spaţiul de lângă rampă; sala e cochetă, cu balcoane în semicerc, iar întreaga clădire are şi funcţie de muzeu, cu fotografii şi extrase din presă, sală de jocuri, tablouri etc. Pentru orăşelul sud-vestic, teatrul e şi cea mai reprezentativă emblemă, ilustrat în stema care reprezintă faldurile unei cortine roşii, pe jumătate deschisă spre ficţiune.

Despre însemnătatea evenimentului s-a pronunţat cel mai edificator ziar, *Federaţiunea* din Pesta, care scria: „Până acum, noi, românii ardeleni, eram nefericiţi şi osândiţi a participa tot în teatre străine, încât nu puteam să ne facem o idee adevărată despre teatru, dar acum vedem teatru român, un templu al adevăratei civilizaţiuni“. (15/27 iun. 1868)

1871

Ştefan Mărcuş îşi începe relatarea despre al doilea turneu al lui Mihail Pascaly în Transilvania cu următoarele cuvinte: „După succesul ca din poveşti al turneului din 1868...“ Ca din poveşti? Nu e o exagerare: e ca un miracol, resimţit de însuşi protagonistul; de mulţimea celor care au venit din comunele învecinate, în haine de sărbătoare, să se împărtăşească din ofranda spirituală a teatrului românesc, de care n-aveau parte, poate nici în vis; de ziaristul de la *Federaţiunea*, care a echivalat teatrul român cu „un templu al adevăratei civilizaţiuni“. Firesc, aşadar, că Pascaly şi-a dorit să revină. Îşi anunţă al doilea turneu printr-o scrisoare (aprilie 1871): „În anul acesta doresc să reîncep excursia mea artistică de acum trei ani. Din punct de vedere moral, artistic şi naţional, cred că este o sfântă datorie de împlinit, o imperioasă trebuinţă pentru dezvoltarea intelectuală, înfrumuseţarea simţămintelor, înnobilarea cugetărilor...“ Şi anunţă detaliile deplasării, cu oraşele avute în vedere („şi oricare alt oraş îmi va face onoarea să mă cheme“), numărul de reprezentaţii locale, în abonament, şi repertoriul – compus de data aceasta din „piese naţionale istorice, piese naţionale de caracter şi moravuri şi 2 piese traducţiuni, cap de operă ale artei şi literaturii europene“.

Turneul a început, bineînţeles, la Braşov, la 25 mai, cu drama sa naţională *Zavera lui Tudor*, cu muzică de Flechtenmacher. Publicul a întâmpinat cu aplauze interpretarea lui Pascaly în rolul unui ţăran din tabăra lui Tudor; „o peripeţie din timpul revoluţiei lui Tudor Vladimirescu de la 1821“ – notează *Gazeta Transilvaniei* (15/27 mai 1871). Următorul spectacol a cuprins două vodeviluri localizate de Pascaly, *Păcatele bărbaţilor* şi *Primar cu orice preţ*, care „nu prea au încântat“ – zice Ioan Massoff: „prima piesă a supărat prin unele replici «pe contul moralei», acţiunea părând şi neverosimilă“ (*vol. cit.,* p. 555). În 30 mai s-a reprezentat *Patria şi domnitorul*, dramă naţională istorică de Mihail Pascaly, în care era vorba de un complot împotriva lui Ştefan Vodă; piesa a plăcut, iar apariţia lui Pascaly în rolul paharnicului Gheciu „a transpus publicul în regiunile celui mai culminant şi mai neînvins [?] patriotism“ (Şt. Mărcuş, p. 71). După o piesă cu un titlu cam ciudat (pentru noi), *Poporul şi nobleţea jigărită* (?), s-a reprezentat, în încheierea ciclului de spectacole braşovene, drama istorică în cinci acte de B. P. Hasdeu, *Domniţa Ruxandra.* „Reprezentată“ – zice Ioan Massoff – „spre mulţumirea generală, ce se dovedi prin desele aplauze ale unui public numeros“ (p. 555). În rolul titular a apărut Matilda Pascaly.

A vrut să joace la Cluj, dar a fost refuzat, pe motiv că teatrul maghiar e în reparaţii (era, într-adevăr, dar sala şi scena se puteau folosi) şi i s-a oferit o sală de baluri, pe care, evident, a refuzat-o el. A avut, în schimb, satisfacţia de a trăi la Oradea adevărate „sărbători naţionale“ cu cele două reprezentaţii programate aici, pentru prima dată o trupă din ţară venind în Bihor. Iosif Vulcan a lansat un apel românilor din regiune, să vină la spectacole şi – citez din Ioan Massoff – „zile întregi s-au scurs pe şoselele spre Oradea căruţe cu bătrâni, tineri şi copii, plugari şi intelectuali, îndreptându-se în straie de sărbătoare spre Oradea“ (p. 557). În legătură cu aceste turnee, Pascaly va mărturisi emoţionat că „cel mai dulce suvenir, şi ca om, şi ca artist, care mă va însoţi până la mormânt, este acea iubire nedescrisă ce am gustat de la toţi românii de peste Carpaţi“ (*Perseverenţa*, 24 dec. 1868).

1870

Ne întoarcem cu un an, pentru a urmări turneul în Transilvania al celuilalt mare artist cu renume în epocă, Matei Millo. Călătoria lui dincolo de Carpaţi a reeditat entuziasmul ardelenilor până la triumf. Millo îl rugase pe G. Bariţ să-l ajute la obţinerea autorizaţiei guvernamentale pentru turneu şi la închirierea sălii teatrului orăşenesc. S-au pus unele obstacole din partea oficialităţilor maghiare în privinţa autorizaţiei, dar s-a aprobat în cele din urmă; iar în ceea ce priveşte închirierea sălii, a fost iniţial un impediment, pentru că fusese închiriată în prealabil unei trupe maghiare, dar aceasta a anunţat că renunţă (din cauza transportului prea scump) şi i s-a rezervat lui Millo sala Reduta. „Trei zile de la Bucureşti la Braşov cu trăsuri particulare, nu cu diligenţa" – îi scria Millo lui Bariţ. Posibil... Cu diligenţa sau trăsuri particulare, trebuie să fi tras la hotelul de la capătul străzii Lungi, „La Vulturul de aur", pentru că – citim în *Cronică de Braşov*: „Aici staţionau diligenţele pentru Sinaia, Timişoara şi Cluj. Caii poştalioanelor puteau să pască liberi în apropiere, în Livada Poştei (şirul livezii de astăzi care era lipsit de clădiri în acea perioadă)", p. 261. Cine şi-ar închipui asta azi, privind impozanta clădire a Bibliotecii Judeţene şi a vilelor din jur?

Bineînţeles, turneul începe tot în acest oraş, la 23 mai 1870, cu *Lipitorile satelor* de Vasile Alecsandri, *Paracliserul*, *Millo director*, canţonetele comice *Kera Nastasia* şi *Herşcu Boccegiul*, tot de Alecsandri, *Prăpăstiile Bucureştilor* (care nu prea interesa aici), *Boier şi ţăran* şi opereta *Baba Hârca* ale lui Millo. Şi, în 15 iunie, reprezentaţia de adio cu *Jianul, căpitan de haiduci*, scrisă tot de el, la care „teatrul a fost atât de înghesuit cum nu s-a mai văzut de mulţi ani. O delegaţie de patru membri prezintă lui Millo două suveniruri, un pahar de argint şi un portţigaret. Millo, primind paharul de argint pe scenă, l-a umplut cu vin [de unde? – aş întreba eu, dar stric momentul] şi a băut, închinând pentru prosperitatea artei naţionale teatrale" (Şt. Mărcuş, p. 75). Vorbind despre faptul că Millo s-a avântat în turneul lui până la Cluj, Ion Breazu ne destăinuie un gest neaşteptat, de înaltă preţuire pentru artist, în burgul autorităţilor maghiare: „În capitala Ardealului, Millo a avut deosebita cinste să joace pe scena teatrului maghiar, cinste care n-a mai fost acordată până la el niciunei trupe străine (şi nici imediat după el, în 1871, când i s-a refuzat lui Mihail Pascaly sala). Mai mult, din respect pentru numele protagonistului scenei române, la întâia lui reprezentaţie, *Lipitorile satelor*, au asistat foarte mulţi unguri. Presa ungurească este plină de elogii pentru bătrânul comedian. Buchetele, cadourile, florile l-au asaltat şi pe el. Societatea de lectură a studenţilor din Cluj îi oferă un buchet şi diploma de membru de onoare" (*vol. cit.*, p. 44). A trecut o generaţie, deci, de la cea din 1833, când tinerii studioşi clujeni care îndrăzneau să meargă la teatru erau pedepsiţi cu carcera! Cu studenţii, Millo a avut, de altfel, relaţii de afecţiune, invitându-i la repetiţii, încredinţându-le unora chiar roluri pasagere, asigurându-le accesul liber la spectacole. „Marea lui victorie a fost că a putut susţine reprezentaţii şi la Cluj [...] oraş inaccesibil până atunci trupelor româneşti" (vol. *Teatrul Naţional din Cluj*, p. 19). Efectul a fost extraordinar, atât asupra societăţii româneşti, cât şi a celei maghiare. Ziarele ungureşti scriau: „Se cunoaşte că e un vechiu champion al artei dramatice". (Şt. Mărcuş, p. 77)

Reproduc, în încheierea periplului transilvan al celor doi artişti, descrierea „drumului lor între multele localităţi lipsite de cale ferată: „Telegarii şchioapătă pe drumul hârbuit, spre locul în care avea să dea în seara aceea reprezentaţia, iar maestrul priveşte dus în lungul drumului, ascultând cântecul de fluier şi picurul buciumului de la stână. Lumea îl primea cu dragoste, îi înfiripa o scenă şi maestrul predica frumosul în faţa lumii fără multă învăţătură. După producţii, artistul petrecea

cu publicul, îi mulţumea pentru obolul cu care l-a răsplătit... Bătrânii îl ascultau cu picurul în gene, iar flăcăii voinici îl priveau cu ochii aprinşi, sorbindu-i vorbele. Într-un târziu, maestrul îşi aduna băieţii, pleca cu greu, şi toţi doreau ca să mai vină. Pe urma lui rămâneau ochi pierduţi în zare, iar teii fremătau încet, umplându-le sufletul de dorul de care nu puteau să-şi dea bine seama, în vreme ce droşca hârbuită cu artiştii şchiopăta în lungul drumului, pierzându-se în amurgitul dimineţii". (Radu Negură, „Teatrul nostru", în *Revista teatrală*, Braşov, 1913, p. 262)

…Căruţa cu bietele paiaţe!

9. Scop nobil, acțiune de anvergură

Am echivalat cândva, prin anii optzeci, pe când realizam la TVR ciclul de emisiuni „File din istoria teatrului românesc" prezentat de Radu Beligan, festivalurile de teatru organizate atunci în ţară, în diferite oraşe, la iniţiativa harnicului critic Valentin Silvestru, cu sprijinul A.T.M. (Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică), am echivalat, zic, aceste manifestări de larg ecou cu adunările anuale ale Societăţii pentru fond de teatru român, constituită în 1870. Programate în aproape 30 de localităţi ale Ardealului, din 1870 până în 1914, în preajma războiului, adunările au animat, la rândul lor, pe întreaga întindere a regiunii, de la Deva, Caransebeş, Oraviţa, Lugoj, până la Sibiu, Blaj şi Braşov, forţele locale înzestrate artistic, fie pentru muzică şi dans, fie pentru teatru, în programe prezentate de obicei a doua zi după întrunirea membrilor comitetului şi conferinţele pe teme diferite despre arta teatrală şi rostul ei educativ în societate. Nu vreau să forţez similitudinile, dar trebuie amintit că ambele manifestări aveau loc într-un context ostil: ideologic în ce priveşte festivalurile, politic în legătură cu Societatea. În primul caz, se suspecta o prea mare libertate de opţiune acordată creatorilor; în cel de-al doilea, a fost o îndreptăţită şi curajoasă reacţie la refuzul parlamentarilor unguri de a înscrie în bugetul aflat în discuţie şi o sumă revendicată de deputaţii români pentru construirea unui teatru naţional. Societatea a apărut, deci, ca o replică la sfidarea autorităţilor, propunându-şi să adune prin iniţiativele sale suma necesară în acest scop. Cu o adunare pe an, nu era o ameninţare pentru guvernanţi.

Se intensifică, deci, acţiunile pentru întemeierea unui teatru stabil, susţinute mai ales prin articolele publicate de Iosif Vulcan în *Familia*, cu ecou şi în presa românească de dincoace de Carpaţi. Tinerii, mai ales, împărtăşesc cu însufleţire ideea şi militează pentru împlinirea ei. Mihai Eminescu trimite din Viena, unde studia atunci, un articol încurajator în acest sens, revistei *Familia*. Românii încep demersuri efective pentru realizarea proiectului, cu intervenţii în Parlamentul de la Budapesta. „Entuziasmul tinerilor s-a comunicat fruntaşilor coloniei române din capitala Ungariei" – scrie Ion Breazu –; „curajosul şi înflăcăratul Iosif Hodoş cere, cu ocazia discuţiei bugetului din acel an (1870), o subvenţie de 200 000 de florini pentru înfiinţarea unui teatru românesc în Ardeal. Bineînţeles că guvernul unguresc nici n-a vrut să audă de aşa ceva." (*vol. cit.*, p. 148) În acelaşi an, toamna (4–5 octombrie), se ţine la Deva adunarea generală de constituire a „Societăţii pentru fond de teatru român". „Oraşul Deva şi-a schimbat haina" – scrie Mărcuş –; „străzile erau pline de români din Ardeal, Banat şi părţile ungurene". (p. 95) Prezidează Iosif Hodoş, care şi conferenţiază despre „Teatrul în ţările române", Iosif Vulcan explică în intervenţia sa „De ce voim să avem un teatru naţional": în esenţă, ar fi o datorie strămoşească de împlinit, pentru că teatrul naţional „e o şcoală de cultură

naţională pe al cărei frontispiciu este scris: *limba* şi *naţionalitatea*. Strămoşii noştri glorioşi au stat necontenit în luptă, ei ne-au conservat limba şi naţionalitatea cu arma în mână [...] lupta decizătoare a rămas pentru noi [...] Să fondăm, deci, un teatru naţional în care poeţii noştri să spună generaţiilor noi, în limba armoniei, că dânsa e unica noastră comoară [...] un teatru naţional prin care să deşteptăm poporul nostru." De menţionat în special faptul că şi în articolele precedente (din 1869), şi în cele ulterioare, fruntaşul ardelean a susţinut consecvent ideea ca un astfel de teatru naţional să fie construit la Braşov, unde, după părerea sa, „elementul românesc e mai compact". Sunt aleşi: preşedinte Iosif Hodoş, vicepreşedinte Alexandru Mocioni, secretari Iosif Vulcan şi August Horşa. Existenţa „Societăţii" a durat până în preajma Primului Război Mondial, cu întruniri anuale de două zile, în mai multe oraşe din Transilvania, incluzând conferinţe, comunicări, dări de seamă privind diferite activităţi şi strângerea de fonduri, programe artistice cu coruri şi piese de teatru interpretate de amatori, baluri. Au fost 41 de întruniri, cu o întrerupere de cinci ani, între 1890 şi 1895, când s-a sărbătorit la Braşov jubileul de 25 de ani de la înfiinţarea „Societăţii". Tot atunci s-a hotărât mutarea sediului ei la Braşov. Tot la Braşov, în 1912, se reprezintă *Brânduşa* de Brieux, iar în 1914 se organizează o ultimă întrunire, întrucât războiul pune capăt acestei activităţi.

Citim într-o relatare din 1944, în *Gazeta Transilvaniei*, câteva rânduri semnate Ion Gherghel şi intitulate „Gânduri despre un teatru stabil la Braşov": „O eră nouă începe pentru teatrul din Ardeal. Bărbaţi destoinici, ca Vasile Goldiş, Virgil Oniţiu, Gheorghe Dima, Valeriu Bologa şi alţii, îl înconjoară cu însufleţit avânt pe vechiul stegar al fondului de teatru român, pe venerabilul Iosif Vulcan, care se prezintă în faţa braşovenilor de la 1895 cu părul cărunt, dar steagul ridicat de dânsul tot mai fâlfâie, aducând sub faldurile sale energiile proaspete ale tineretului şi ale bărbaţilor în floarea vârstei." Iată câteva titluri de conferinţe ale lui Iosif Vulcan: „Schiţe din istoria teatrului" (1872, Satu Mare), „Limba şi scena" (1872, Timişoara), „Literatura noastră dramatică" (1875, Reşiţa), „Despre teatrul ambulant şi stabil" (1877, Abrud), „Cultura naţională" (1884, Arad), „Despre menirea teatrului românesc" (1898, Haţeg), „Artă şi adevăr" (1902, Bistriţa). I s-au reprezentat, de către diferite formaţii de amatori, piesele: *Unde dai şi unde crapă* (scenetă, Deva, 1870), *Mireasă pentru mireasă* (Lugoj, 1876), *Lăudăroşii* (lectură, Lipova, 1883), *Ştefan cel Mare* (lectură, Arad, 1884), *Alb sau roşu* (Şomcuţa Mare, 1886), *Ruga de la Chizătău* (Caransebeş, 1889).

Suma adunată a crescut an de an, ajungând de la 597 florini la prima adunare la 568.000 coroane la a 40-a, de la Caransebeş. Se putea construi un teatru cu suma asta? Nu ştiu. De fapt, s-a şi spus, în legătură cu sumele vizate, că „Societatea" s-a ocupat prea mult de strângerea fondurilor, neglijând crearea mijloacelor teatrale – o dramaturgie originală şi pregătirea profesională a actorilor. „Pentru ca un teatru să fie naţional, nu e de ajuns ca edificiul să fie ridicat de naţiune: ce folos dacă noi vom înfiinţa scena şi o vom decora, şi dacă sufletul ei nu va fi românesc" – scrie Ion Al. Lapedatu, chiar în anul constituirii „Societăţii". Cu îndreptăţire, desigur, dar eludând sfidarea autorităţilor, care au refuzat banii pentru un teatru românesc (*Familia*, 1870, pp. 361–362). Vor compensa asta, pentru sufletul scenei, cu energie şi inteligenţă, noile generaţii de la 1900, cu rezultate spectaculoase. Deocamdată, să menţionăm iniţiativa profesorului braşovean Vasile Goldiş, în calitate de secretar al „Societăţii", de a strânge, împreună cu celălalt dascăl, Iosif Blaga, date despre numărul de reprezentaţii al formaţiilor de diletanţi între anii 1898–1906, pentru a fi publicate în *Anuarul* editat de aceasta. Iată cronologia datelor: în 1898 – 28 de reprezentaţii; 1899 – 73; 1900 – 112; 1901 – 117; 1902 – 151; 1903 – 179; 1904 – 186; 1905 – 167; 1906 – 138.

În încheiere, îl cităm pe Ştefan Mărcuş: „Un lucru e cert. Chiar dacă S.T.R. nu şi-a ajuns scopul şi nu i s-a dat să vadă, din puterile sale proprii, înfiinţat teatrul naţional românesc dincoace de Carpaţi, adunările sale generale au contribuit foarte mult la manifestarea simţământului de cultură naţională şi au fost adevărate academii populare ale culturii naţionale româneşti“. (p. 104)

10. „O teorie“ de care n-am avut parte

Cine şi-ar închipui astăzi că la sfârşitul secolului XIX, în 1895, elevi de clasa a VII-a şi a VIII-a ai gimnaziului din Braşov studiau „teoria dramei“? Studiu teoretic şi estetic al creatorilor de teatru, de obicei, nu pentru şcolari de 13–14 ani, care nu se pregăteau pentru această artă. Şi totuşi… Profesorul Iosif Blaga (născut în Lancrăm, judeţul Alba, în 1864, văr de gradul doi cu Lucian Blaga, mai mare ca el cu 31 de ani), care preda la gimnaziul din Braşov mai multe materii (limbile latină, maghiară şi germană, geografie fizică şi politică), începea să le predea elevilor, din anul 1895 (anul în care „Societatea pentru fond de teatru român“ şi-a mutat sediul de la Budapesta la Braşov), „teoria dramei“. Era convins că „şcoala trebuie să ţină cont de necesităţile culturale ale timpului“ şi că arta dramatică este „cel mai înalt gen poetic“, astfel încât teoria dramei a devenit „o necesitate culturală a timpului de azi, atât pentru şcoală, cât şi pentru clasa noastră cultă“.

Spune asta unor elevi şi chiar profesori de azi, că ar râde cu gura până la urechi de aşa aberaţie! Necesitate culturală, o teorie pe piloni estetici? Cui prodest? Dar dascălul de la cumpăna veacurilor s-a ambiţionat şi a aprofundat relaţiile dintre frumos şi artă, de pildă, sesizând că frumosul natural are trei grade de manifestare – *sublimul real*, *frumosul obişnuit* şi *comicul* –, iar frumosul artistic se distinge prin tot atâtea subdiviziuni – sublimul artistic, frumosul obişnuit în artă şi comicul în artă. Încercaţi un exerciţiu de departajare a noţiunilor şi veţi înţelege mai bine necesitatea culturală menţionată. Arta produce plăcere estetică sufletului şi intelectului – susţine profesorul –, şi prin asta cultivă, poleieşte, rafinează, înnobilează sufletul. Volumul *Teoria dramei* a apărut în 1898, la editorul N. Ciurea din Braşov, şi nu ştiu de ce nu s-a vorbit de el în zilele noastre. Mai ales în anii studenţiei mele, 1953–1958, când mai bine ne-ar fi prins la teatrologie aşa o materie, decât marxism-leninismul, sau decât cursul unui şmecher, cu pile pe la minister, care cine ştie cum şi l-a impus în programa facultăţii, pentru propria lui laudă de sine: „teoria scenariului de film“. Ce filme dădea cinematografia noastră atunci, ca să susţină o teorie?

Eu am descoperit *Teoria dramei* a lui Iosif Blaga întâmplător, la o librărie din Craiova, prin 1995 (la aproape o sută de ani de la apariţie), şi am rămas impresionat de varietatea temelor, valoarea personalităţilor prezentate şi subtilitatea analizelor întreprinse. Chiar dacă unele sunt rudimentare, totuşi.

11. Alte turnee

Transilvania a mai fost vizitată de alţi artişti din capitala română, cu trupe mai restrânse sau nu, chiar dacă autorităţile ezitau sau refuzau să acorde dreptul de reprezentare. Aşa s-a întâmplat, de pildă, cu braşoveanul I. D. Ionescu, ajuns celebru în Bucureşti, ca unul dintre cei mai mari cupletişti şi ca director al trupei de la grădina „Union“ („Union Suisse“), lângă Calea Victoriei (pe locul actualului Palat al

Telefoanelor) şi alături de Teatrul Naţional. Nemurit de Caragiale, la debutul său din 1879 cu *O noapte furtunoasă*, care-i prilejuia lui jupân Dumitrache accese de stenahorie: „Aşa, zice cumnată-mea ieri: «Nene, hai deseară la Iunion la Ionescu!» Cum auzii eu de Iunion, mă făcui verde la faţă. «Ce să mai căutăm la comèdiile alea nemţeşti, nişte mofturi; dăm parale şi nu înţelegem nimica; mai bine punem banii în buzunarul ălalalt şi zicem că ne-am dus»". „Nemţeşti" era termenul care echivala atunci producţiile străine; în repertoriul lui Ionescu figurau şi cântece în franceză, germană, idiş sau engleză, pe care sigur că „jupânul" nu le înţelegea, dar nu erau „mofturi". Adevăratul motiv de a se face „verde la faţă" era, precum ştim, „bagabontul" care se aşeza la o masă alăturată şi trăgea cu ochiul la cucoane...

Despre începuturile lui I. D. Ionescu la „Union" ne aminteşte Constantin Bacalbaşa, în volumul său *Bucureştii de altădată*: „În primăvara anului 1876, I. D. Ionescu a dat reprezentaţii în grădina Union-Suisse, începând de la 1 mai, reprezentaţii care «în caz de ploaie» se desfăşurau în «salonul mare» al Hotelului Dacia (fostul han Manuc), apoi din nou în sala Walhala. În reclama trimisă presei prin care se anunţa «deschiderea grădinii Union-Suisse», cu un «café concert internaţional», I. D. Ionescu lansa un patetic apel către spectatori: «Aviz important. Subsemnatul, în urma silinţelor ce-am depus de a dota grădina Union-Suisse cu o scenă sistematică, decoruri noi, zece loji pentru comoditatea familiilor şi o muzică militară, precum şi a artiştilor ce se vor prennoi cât mai des, sper că [voi] fi, ca român, susţinut de onor. public bucureştean.»" (*Bucureştii de altădată*, vol. I, Editura Eminescu, 1987, p. 203).

Artistul a trecut Carpaţii de mai multe ori, între 1872 şi 1889, evoluând în mai multe oraşe, în sate şi chiar la Budapesta şi Viena. „L-am prins" – mărturiseşte G. Bogdan-Duică – „tocmai la Braşov. La anul 1872, juca, cânta pe Vasile Alecsandri: *Barbu Lăutaru*, *Ochirios Gaitanis*, *Amploiatul scos din post* şi pe *Bogdan Viteazul*, precum anunţa *Gazeta Transilvaniei* (nr. 67, p. 4). Începuse în 15/27 August, la «Redută»" („Un actor braşovean – I. D. Ionescu", în *Ţara Bârsei*, I, 1929, pp. 308–315). E din nou la Braşov în 27 februarie 1873, după ce trecuse prin Arad, Gyula, Lugoj, Timişoara, Oraviţa.

Interesante mărturii despre el şi despre felul cum era primit de publicul din diverse regiuni, ne dă Ioan Slavici, care l-a însoţit de la Arad la Lipova şi apoi la Gyula, „unde sunt vreo 6.000 Români risipiţi printre vreo 20.000 maghiari". Le-a şi publicat într-o broşură: *Românii din Ardeal* (Biblioteca Minerva, nr. 86, p. 63): „L-am găsit într-un rând în timpul vacanţelor, la Arad. Văzând efectul pe care l-a produs asupra celor mai mult ori mai puţin înstreinaţi, am plecat cu el la Lipova şi de acolo am trecut de-a lungul Podgoriei şi peste Câmpie până la Gyula [...] Pretutindeni a fost primit c-o însufleţire oarecum bolnăvicioasă." Exagerată, înţelegem noi, *oarecum* peste aşteptări. „Întreaga reprezentaţiune a fost un fel de sbuciumare şi actorul nu putea să-şi reprezinte rolul decât rupt în bucăţi şi stăruind mereu să înceteze publicul a-l întrerupe. Când a ieşit, însă, om chipeş, îmbrăcat în costumul lui de cioban pe scenă, şi a început, cântăreţ bun, fost psalt la Braşov, să cânte, s-a făcut o linişte fioroasă, câteva femei au început să plângă, bătrânii n-au mai putut nici ei să-şi stăpânească lacrimile. Ionescu şi-a ieşit şi el din rol şi-şi urma doina cu glas înăbuşit, în vreme ce lacrămile îi curgeau peste obraji, şi plângeam în cele din urmă cu toţii fără să ne dăm seama de ce." Nu e greu de imaginat ce fibră din adâncul sufletului de român a făcut să vibreze sunetul de dor şi nostalgie al cântecului „dulce", cum zice poetul, pe care, auzindu-l, nu te-ai mai „duce"!

În 1874 era la Pesta, cu soţia sa, Epifania, şi ea artistă, cu care cânta uneori în duet. Se spune că, altă dată, înainte de a pleca de acolo, i s-a aruncat artistului o

„cocardă tricoloră“. Apoi evoluează, cu „acelaşi succes“, la Viena, unde l-a văzut şi marele artist italian Rossi, care i-a lăudat arta. Câteva caracteristici ale personalităţii lui ni le evidenţiază Ioan Massoff: „Cultivând vodevilul, sceneta, dar în special cupletul, I. D. Ionescu era pe gustul spectatorilor orăşeni, după cum când apărea în sceneta *Ţăranul de munte* sau în *Pandurul cerşetor*, unde înfăţişa pe «moşul încărunţit în luptă şi suferinţă contra nedreptăţilor», încânta pe numeroşii spectatori ai satelor.“ Şi, fiindcă a fost în dese rânduri comparat cu Millo pentru interpretarea vodevilurilor şi canţonetelor lui Alecsandri, face precizarea: „Cu deosebirea că Ionescu avea o voce mult mai limpede şi mai puternică, bineînţeles lipsindu-i o bună parte din calităţile scenice ale marelui actor“ (*Teatrul românesc*, vol. II, pp. 566, 567). O încununare de prestigiu pentru urbea natală, cum va sublinia Bogdan-Duică, scriind: „Braşovul a dat naţiei un artist dramatic a cărui putere nu a fost numai comicul, ci şi lirismul musical“ (p. 315). E vreun bust al lui prin oraş...?

Mai multe turnee a întreprins între 1900 şi 1913 tânărul ardelean Zaharia Bârsan, care studiase arta teatrală la Bucureşti şi în străinătate, şi a ridicat ştacheta repertoriului său la opere consacrate şi autori de valoare universală: Shakespeare, Ibsen. Ion Breazu ne mai împărtăşeşte câteva împrejurări şi impresii legate de unele turnee de la începutul secolului: „Cu cât foc a aşteptat generaţia aceasta tânără turnee din Regatul liber. Oficialitatea se opunea însă cu îndărătnicie. Agatha Bârsescu, marea noastră tragediană, a fost nevoită să facă în 1908 un turneu singură, mulţumindu-se să interpreteze unele din marile ei scene, ceea ce n-a fost deloc o piedică pentru umplerea sălilor. Cu prilejul serbărilor semicentenare ale Asociaţiunii [*n.m.* – „Astra“], ţinute la Blaj în 1911, într-un cadru impunător, am avut norocul să vedem pe Aristizza Romanescu şi pe marele Petre Liciu.


Olimpia BÂRSAN


Zaharia BÂRSAN

Concesiune pentru turnee nu va reuşi să scoată, însă, decât ansamblul Antonescu [*n.m.* – Victor] în 1913. Cu un repertoriu în fruntea căruia stătea *Năpasta* şi *O noapte furtunoasă*, ansamblul, din care făceau parte şi Iancu Brezeanu şi Maria Ciucurescu, a cutreierat întreg Ardealul, stârnind un entuziasm care nu se poate compara decât cu cel de la 1870" (*vol. cit.*, p. 56). Adică, al lui Millo. Se spune că, la Braşov, scara artiştilor trupei lui Antonescu era „o poemă de petale" (cf. *Teatrul Naţional Cluj-Napoca*, p. 128).

12. Pe drumul aşternut cu flori

Marea Unire de la 1 Decembrie 1918 a descătuşat inimile şi energiile ardelenilor de pe tot cuprinsul Transilvaniei. La manifestările de entuziasm şi bucurie, s-au adăugat vizitele prieteneşti ale artiştilor din Bucureşti, care, evident, nu mai aveau nevoie de aprobările autorităţilor maghiare pentru a prezenta, în mai multe localităţi din provincia vitregită până atunci, spectacole în limba română. Devine mai persistentă ideea înfiinţării la Braşov a unui teatru naţional, propusă în repetate rânduri la adunările „Societăţii pentru fond de teatru român" şi cu alte prilejuri. Un stimulent efectiv în realizarea marii aspiraţii l-a constituit, fără doar şi poate, primul turneu al trupei româneşti a Teatrului Naţional din Bucureşti, din aprilie 1919, de 38 de zile, prin mai multe oraşe ale Ardealului eliberat. Cu şapte luni înainte de constituirea efectivă a Teatrului Naţional din Cluj, la 1 decembrie 1919.

Turneul bucureştenilor a fost organizat de Tiberiu Brediceanu, pe atunci membru al Consiliului Dirigent, cu merite în înfiinţarea scenei române clujene şi a Conservatorului. Să-i dăm cuvântul: „În timpul de după război, împrejurările sociale, ca şi pretutindenea, aşa şi în Braşov, s-au schimbat considerabil. Mulţi, dintre cei odinioară activi pe teren muzical sau teatral, nu s-au mai reîntors de pe câmpul de luptă, alţii au părăsit Braşovul, chemaţi să primească diferite însărcinări sau să ocupe diferite funcţii în noul stat. Printre aceştia mă număram şi eu, ocupând întâiu postul de Director al artelor la Resortul cultelor şi instrucţiunei publice şi mai pe urmă fiind ales Şef al Resortului ocrotirei sociale şi artelor din Consiliul Dirigent. Amintesc aceasta numai pentru că atunci, susţinut de colaboratorii mei, printre cari având marea cinste să număr şi pe George Dima, am înfiinţat Teatrul Naţional, Opera Naţională (cum s-a numit la început), care a fost prima operă de stat în România, şi Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Cluj. Şi, la aceste importante realizări pentru cultura şi arta Transilvaniei, deci, Braşovul şi-a dat contribuţia sa." Şi vorbeşte mai departe despre „primul turneu oficial al Teatrului Naţional din Bucureşti din primăvara anului 1919 […] pe care din însărcinarea Consiliului Dirigent l-am organizat şi condus prin 14 oraşe din Ardeal şi Banat, întâiul oraş fiind Braşovul" („Problema teatrului şi a muzicei în Braşov", comunicare făcută de dl. dr. Tib. Brediceanu, preşedintele Conservatorului „Astra" – Braşov, în şedinţa de la 9 februarie 1940; p. 4). De la Ionuţ Niculescu, director al Muzeului Teatrului Naţional Bucureşti, aflăm componenţa trupei şi repertoriul. Au apărut, în spectacolele prezentate, Constantin Nottara, Iancu Petrescu, Zaharia şi Olimpia Bârsan, George Ciprian, Ion Manu, Constantin Toneanu, Al. Critico, Ion Tâlvan, Sonia Cluceru, Cleo Pan, Marioara Zimniceanu. Directorul primei scene era atunci Ion Peretz. Repertoriul cuprindea piesele: *Poemul unirii* şi *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan (cu evoluţia autorului în principalele roluri), *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu, *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri şi *Apus de soare* de


Tiberiu BREDICEANU

B. Ştefănescu Delavrancea (cu C. Nottara în *Horaţiu* şi *Ştefan cel Mare*). *Gazeta Transilvaniei* nota, emoţionant: „Piesa *Apus de soare* a fost pentru noi o revelaţie sufletească“ (Ionuţ Niculescu, *Clepsidra Teatrului cel Mare*, Editura Nemira, 2003, p. 120). Iar Ion Breazu îşi începe capitolul său despre „Teatrul românesc în Transilvania până la 1918“ cu evocarea turneului artiştilor români din aprilie 1919, în rânduri revelatoare: „Când, în primăvara anului 1919, aproape în acelaşi timp cu vizita familiei regale, artiştii Teatrului Naţional din Bucureşti, în frunte cu C. Nottara şi Z. Bârsan, au pornit cel dintâiu turneu în Ardealul eliberat, li s-a făcut pretutindeni o primire împărătească. Drumul le-a fost aşternut cu flori în sensul cel mai propriu al cuvântului. La reprezentaţiile lor, compuse din piese exclusiv româneşti, a fost un adevărat pelerinaj. Alături de intelectualii şi lumea oraşelor, satele au alergat şi ele, ca apele primăverii“ (p. 33). Emoţionant!

13. Mesageri ai înfiripării teatrului național la Braşov

Cum spuneam, ideea înfiinţării unui teatru naţional la Braşov s-a conturat mai intens în contextul evoluţiei străluciţilor mesageri ai Thaliei din capitala întregitei ţări. Un actor care şi-a câştigat o meritată popularitate pe scena din Bucureşti şi alte oraşe, Mişu Fotino, vine în toamna anului următor (noiembrie 1920) la Braşov, cu o serie de spectacole pe care le prezintă, ca într-o veritabilă stagiune, până în martie, sub titulatura, din ianuarie 1921, „Teatrul Naţional Român“. Primul a avut loc la 26 ianuarie 1921, cu comedia *Fracul*, în care Fotino avea o creaţie mult apreciată de public. Aceeaşi se va reprezenta şi în 4 martie 1921, la jubileul artistic de 50 de reprezentaţii a trupei lui Fotino. În medie, cam trei pe săptămână. Ce s-a jucat? Aproape 20 de piese, în majoritate farse şi comedii uşoare, gen predilect pentru artistul cu un anumit fel de priză la public: cap mare, chel, ochi licărind a şagă, nas borcănat şi un fel de a se rosti ca şi cum nu s-ar rosti prea bine interlocutorii, mucalit şi succint, cu haz între buze. Au fost, în afară de *Fracul*, romantica studenţească *Vechiul Heidelberg* (jucată şi de alţi protagonişti, cu titlul *Heidelbergul de altădată*, succes pentru Tony Bulandra, cândva, şi mai spre zilele noastre pentru adulatul Florin Piersic, onorat în februarie 2011 cu Steaua personalităţilor celebre ale culturii române); apoi *Punctul negru* de Kalemberg (unde Mişu Fotino deţinea un rol dificil, în negrul Roby), *O noapte furtunoasă* de Caragiale (ce-o fi jucat?), dramele *Manasse* de George Ranetti („Foarte bine face trupa că se întăreşte cu forţe noi ca aceea a lui Niculescu-Buzău, care în rolul Zelig Şor din *Manasse* a înfăţişat pe un artist de definitivă stăpânire de sine“ – citim în *Gazeta Transilvaniei* din 6 februarie 1921) şi *Onoarea* de Sudermann, ambele premiere, *Curcanii* de Grigore Ventura. Altele s-au numit *Lacheul* (comedie în trei acte de P. Gusty), *Ginerele d-lui prefect*, *Ariciul şi sobolul* de Victor Eftimiu, *Prostul*, comedie în 5 acte (?) de L. Fulda, unde Mişu Fotino interpreta un rol în care avea „cea mai frumoasă creaţie a sa“ – zice gazeta braşoveană din 11 ianuarie 1921 (dată la care s-a oficializat şi denumirea Teatrul Naţional Român) –, *Mătuşica din Montfleur* de Brieux (autor pe care l-am mai întâlnit, într-un spectacol al diletanţilor braşoveni în 1908), *Brânduşa*, prezentat şi la adunarea „Societăţii pentru fond de teatru român“ din 1912), *Manevrele de toamnă* de G. Ranetti (socotită dintre cele mai slabe, prezentată doar pentru „atracţia publicului“), *Recomandaţia* de Max Maurais („în această piesă d-l Niculescu-Buzău are una din cele mai frumoase creaţii ale sale“ – scrie gazeta din 20 ianuarie 1921), *Sherlock Holmes* (dramă în 4 acte; nu ni se spune


Mișu FOTINO

autorul), *Năzdrăvăniile divorţului* (localizare de Paul Gusty), comediile în trei acte *Telefonul* şi *Finul coniţei* (nu se menţionează autorii), *Om în loc*, farsă de Fleur şi Caillavet. Unde jucau? În sala „Apollo", sub denumirea „Teatrul orăşenesc", preluată din „mâinile firmei Rosener şi Tischer sub noua titulatură, în prima zi de Crăciun", cum anunţă ziarul din 11 ianuarie (probabil după calendarul în stil vechi), printr-o sfeştanie oficiată în faţa unui public numeros. Dar sala „e neîncălzită" – unde public şi artişti rabdă de frig –, cu mijloace scenice necorespunzătoare, care-l obligă pe Mişu Fotino să înscenezе, de pildă, *Punctul negru* „cu un singur şi foarte modest decor şi cu aceeaşi mobilă pentru toate trei actele" (cf. Tiberiu Brediceanu, gazeta din 15 februarie 1921). Membrii trupei sunt: Annie Capustin (viitoarea soţie a lui Mişu Fotino), Sica Sergie, Şt. Carabin, G. Florescu, Niculescu-Buzău, Gr. Tăutu, Dumitrescu. Cum jucau? Aflăm din câteva relatări mai detaliate, sintetizate într-o concluzie admirativă pentru prestaţia trupei de profesionişti la jubileul de 50 de reprezentaţii, din 6 martie 1921: „În faţa acestui eveniment artistic avem un bun prilej să ne arătăm recunoştinţa noastră faţă de d-l Fotino şi trupa d-sale, care, cu toate greutăţile începutului, a săvârşit în mijlocul nostru o operă reală culturală, pricinuindu-ne atâtea momente de distracţie şi de înaltă plăcere artistică."

Reproduc câteva comentarii ilustrative în acest sens. Mai întâi, dintr-o cronică semnată Satyr, din 6 februarie 1921: „Nu credeam că vom ajunge relativ aşa de repede să avem un teatru naţional la Braşov. Foarte mult timp ne-a răpit chestia proprietăţii, izbindu-ne de cerbicia arendaşilor [...] De când avem teatru avem şi o trupă: Mişu Fotino, cu un repertoriu destul de bogat. Această trupă nu s-a mulţumit să dea numai reprezentaţii uşoare, comedii, ci a încercat prestaţii artistice foarte cuprinzătoare: *Manasse*, *O noapte furtunoasă*. Dovadă că trupa dispune de destule forţe artistice. Ultimele comedii jucate sunt *Ginerele d-lui prefect* şi *Prostul*. Ambele s-au jucat de 3–4 ori. La comedii petreci foarte bine şi ai o satisfacţie că se termină cu biruinţa binelui. Şi comediile alese de trupa Fotino au favorul că sunt cu texă [*n.m.* – vrea să spună: cu teză], că rezolvă multe întrebări sociale, cu uşurinţă, dar fondul având o seriozitate de care totdeauna eşti convins. D-l Mişu Fotino este un artist plin de temperament şi cu elasticitatea sa ştie să se întrupeze perfect în toate rolurile. D-ra Annie Capustin are un joc de scenă foarte dibaciu şi totdeauna place. Domnii Tăutu şi Dumitrescu sunt totdeauna bine. D-l Carabin excelează în dicţiune şi este urmărit cu atenţie de public; d-sa pare a avea un umor natural care-l ajută să fie totdeauna la aceeaşi linie. Bătrâna artistă Sica Sergie s-a achitat totdeauna de rolurile sale cu uşurinţa unei artiste care şi-a trăit o viaţă pe scenă […] Aş mai avea să fac o observaţie modestă. Dacă arta este o încordare şi dacă artistul este necesitat să fie capabil de energii superioare faţă de simpli oameni, atunci el trebuie să se conserve, să fie mai mult decât alţi muritori. Viaţa artistului nu poate să fie viaţa acelor cari înţeleg să se consume ca fluturii în flacăra luminii… Este o datorie elementară pentru artist să fie sobru în traiul său, ca să poată apărea neobosit, întreg, cu laringele sonor în faţa mulţimii". (*Gazeta Transilvaniei*, 6 feb. 1921) Sigur că da, şi cu atât mai mult sunt de preţuit, cu cât o fac în condiţii vitrege, cu sacrificii şi suferinţe personale, pentru o cauză nobilă. Ceea ce relevă în rândurile sale şi Tiberiu Brediceanu, în 15 februarie 1921, pe atunci cu răspunderi în Consiliul Dirigent: „Am fost aseară la teatru... Multă vreme n-am cutezat să intru în acest nou templu al artelor din Braşov, în jurul înfiinţării căreia [*n.m.* – căruia] s-a vorbit şi s-au scris prea multe... De un timp încoace, însă, totul parcă s-a schimbat: d-l Fotino ne-a dat de curând un frumos program de muncă pe care vedem că-l înfăptuieşte şi pe care pe toţi amatorii de adevărată artă îi face să


N. NICULESCU-BUZĂU

poarte mai mult interes teatrului reprezentat de dânsul. Voinţa, aceasta i-am admirat-o şi aseară; să joci o piesă ca şi *Punctul negru* care cere multe de toate şi pe care d-l Fotino o înscenează cu un singur şi foarte modest decor şi cu aceeaşi mobilă pentru toate trei actele – sală neîncălzită şi public prea puţin – nu e lucru mic, comparând condiţiile între cari se joacă în teatrele subvenţionate de stat [...] Aici: puteri în mare parte tot aşa de bune, sprijin însă, şi moral şi material, mai puţin […] Ce face d-l Fotino este *un adevărat apostolat pentru arta şi cultura naţională* (*s.m.* – C.P.). De aceea, noi, braşovenii, trebuie să-l admirăm pentru jertfa ce o aduce şi să-i fim recunoscători. Dar mai avem şi o altă datorinţă faţă de dânsul. Dacă Românii din localitate, ca număr, suntem prea puţini ca să-l putem sprijini aşa pe cum s-ar cuveni, datori sunt cei chemaţi şi în măsură a o face, să mişte toate pietrele pentru ameliorarea situaţiunii dificile în care se găseşte d-l Fotino cu trupa sa. Orice se face: pentru cinstea noastră şi pentru binele neamului se face. Aş zice: să se intervină înainte de toate pe lângă autorităţile noastre orăşeneşti ca după pilda altor oraşe şi oraşul Braşov să contribuie cel puţin cu o parte a combustibilului necesar la încălzirea teatrului. Mă gândesc aici nu la publicul vizitator, care eventual şi în palton poate asista la spectacole, ci mai ales la artiştii cari în frac, şi la artistele cari în toalete decoltate, trebuie să-şi joace rolul în scena neîncălzită. Iar la Ministerul Artelor să se facă de urgenţă demersuri ca în scopul susţinerii teatrului stabil pe care vrem să-l avem în Braşov – şi pe care cu atâta inimă s-a angajat să-l întemeieze d-l Mişu Fotino – să se ia în noul buget, care intră în vigoare la 1 aprilie, o sumă potrivită pentru procurarea de cele mai necesare decoruri, mobile, rechizite etc. cum şi pentru întregirea ansamblului artistic, aşa fel ca prin acela să putem ţine concurenţa cu trupele străine şi să putem împlini o adevărată misiune de propagandă a limbei, literaturii şi artei dramatice româneşti în părţile de dincoace de Carpaţi – aşa precum ştiu că o vrea şi sincer o doreşte d-l Mişu Fotino". (*Gazeta Transilvaniei*, 15 feb. 1921)

Hm… Mi-am amintit de zilele din anii '80 când vedeam şi noi, iarna, la teatru, spectacole în palton, în sălile îngheţate, iar artistele apăreau în rochii subţiri şi decoltate, pentru care tremuram mai degrabă noi. Şi jucau, săracele şi săracii, cu sinceritate şi convingere, încălzindu-ne şi pe noi, într-un fel, cu o lacrimă în ochi.

Stagiunea teatrului românesc la Braşov se întrerupe, anunţă ziarul din 4 martie, „deoarece d-l Fotino pleacă într-un turneu de o lună jumătate în Ardeal". Va reveni... peste 27 de ani, în 1948, pentru alte momente de înaltă desfătare artistică. În 1937, o nouă încercare de a stimula dorinţa înjghebării unui teatru naţional la Braşov face, indirect, Nicolae Şerban (profesor de limba franceză la Universitatea din Iaşi şi director al Teatrului Naţional, din aprilie acelaşi an), prin organizarea unei prime stagiuni de teatru românesc în localitate – zice *Gazeta Transilvaniei* –, cu câteva spectacole ale colectivului ieşean. Aflu din comentariile gazetei că Nicolae Şerban era şi rectorul Universităţii libere latine din Braşov. Între 10 iulie şi 14 august, artiştii ieşeni au prezentat în sala „Astra" spectacole cu şapte piese, începând şi sfârşind cu comedia de succes a lui Alecsandri, *Chiriţa în provincie*. Unde rolul titular, după cum ştim şi l-am văzut şi noi mai târziu, l-a interpretat magistral şi l-a făcut celebru pe Miluţă Gheorghiu, în travesti. Au mai evoluat, pe lângă Miluţă Gheorghiu, Margareta Baciu, C. Sava, C. Protopopescu, Cezar Rovinţescu, Gina Sandri, Elena Nicolau, Eugenia Protopopescu, Maria Rovinţescu ş.a. Director de scenă: Ion Sava. Ioan Massoff consemnează: „În timpul verii, teatrul a dat spectacole, timp de două luni (iulie şi august) la Braşov şi în localităţi învecinate" (volumul VII, p. 340). Iniţiativa este întâmpinată cu rânduri elogioase, în publicaţia girată

acum de Valeriu Branişte, de unele cronici mai aplicate, semnate doar cu un prenume (sau pseudonim): Doru. Sub un titlu exagerat – „Prima stagiune de teatru românesc la Braşov“ –, Doru întâmpină cu reverenţe meritate venirea artiştilor ieşeni în acest oraş, semnalează greutăţile deplasării, dar şi nobila ei motivaţie, deplânge lipsa de iniţiativă locală în realizarea unor asemenea manifestări de artă impuse „de înseşi interesele noastre naţionale“ şi îndeamnă publicul să aprecieze „gestul lor simbolic“: „În faţa înălţătorului lor gest şi pentru simbolica lui semnificaţie, tradiţia culturală a cetăţii noastre impune cu necesitate morală nouă, tuturor braşovenilor, a arăta fraţilor moldoveni veniţi în mijlocul nostru cu multă dragoste, dar şi cu mari sacrificii, că înţelegem entuziasmul jertfei lor pe altarul frumosului şi ştim să apreciem la justa ei valoare nobila lor sforţare de a ridica acest oraş pe planul spiritualităţii artistice acolo unde trecutul său cultural ne-o indică.“ Se menţionează primul lor contact cu publicul braşovean, din seara de 10 iulie, când au reprezentat *Coana Chiriţa în provincie* de Vasile Alecsandri, „în frunte cu deliciosul Miluţă Gheorghiu“, felicitând pe directorul de scenă Ion Sava şi pe regizorul I. R. Matache „pentru admirabila montare a decorurilor [...] ce au impresionat mult prin nota rustică a cadrului în care s-a desfăşurat acţiunea“. Peste zece zile (25 iulie 1937) semnalează că stagiunea lor „este o adevărată relevaţie“ [*hm!*] şi că cele şase comedii jucate până acum au dat teatrului „o strălucire deosebită şi o notă de artă puţin obişnuită“.

La 11 august a fost sărbătorit, printr-un banchet în saloanele „Transilvania“, profesorul Nicolae Şerban, în prezenţa autorităţilor, cadrelor didactice, studenţilor români şi străini, ca şi a unei mulţimi de prieteni, pentru opera culturală şi artistică realizată prin Universitatea liberă latină şi Teatrul Naţional ieşean în Braşov.

14. În vreme de război

Tiberiu Brediceanu aminteşte în 1940 că „La teatrul «Astra», pe care-l administrez de vreo 15 ani, se dau reprezentaţii de dramă şi comedie în medie cam de două ori pe lună. Piesele ce se joacă, în cea mai mare parte, sunt, precum am amintit, bune; trupele, de obiceiu, vin cu acele piese care au făcut mari serii la unul sau altul din teatrele bucureştene. Dacă aceste piese nu sunt din domeniul literaturei clasice, la dorinţă, foarte uşor pot fi înlocuite cu altele din acest domeniu. Teatrul Naţional de ex., în fiecare an are înscrise în repertoriul său mai multe asemenea piese. În fine, teatrul bun şi eftin ne oferă acum şi organizarea [*n.m.* – instituţia artistică] «Muncă şi Voie Bună»“, condusă, cum ştim, de regizorul Victor Ion Popa (comunicare din 9 februarie 1940, p. 15). Mai aflu despre două spectacole, în 1943, unul în Sala Reduta, la 9 octombrie, cu o piesă intitulată *Pământ*, de N. Vlădoianu şi Soare Z. Soare, în prezentarea unei echipe de teatru muncitoresc de la I.A.R., altul al Societăţii Academice „A. Mureşianu“ de la Academia de Înalte Studii Comerciale şi Industriale din Cluj–Braşov (mutată, adică, la Braşov, după cedarea Transilvaniei de Nord), la 14 decembrie, cu *Sosesc deseară* de Tudor Muşatescu. Se publică, totodată, un anunţ cu raţiile de făină pentru cetăţeni şi (na, comèdie!) un articol scris de cine ştie ce neisprăvit, care, constatând că sunt prea multe spectacole în Braşpv, cere „să se raţionalizeze şi spectacolele“! (N-am mai auzit aşa tâmpenie!)

15. Embleme ale oraşului

Simt nevoia să evoc două perle ale ambianţei braşovene, una încununată de natură cu coroana înmiresmată de flori şi soare a primăverii (descrisă prin mai 1914 de A. P. Bănuţ şi reprodusă în 1935 în revista *Prometeu*, nr. 11–12, pp. 29, 30), cealaltă, „Coroana propriu-zisă“, o „Capşă“ mai mică, din centrul oraşului, arhicunoscută braşovenilor, bucureştenilor şi de mai mult timp şi străinilor (pe strada Republicii, unde nu trec maşini, cu un capăt în Piaţa Sfatului, descrisă de Steluţa Suciu în fascinantele sale pagini din cartea *Străzi, case, oameni din Braşov,* publicată în 2011).

Primăvară-n Braşov
(A. P. Bănuţ, 10 mai 1914)

„Cer de mai, albastru. Vreme domoală, căldicică şi-un aer!... amintirea cea mai dragă nu poate fi mai dulce…

Privesc oraşul dintr-o culme: Mult e frumos Braşovul, primăvara!

Înveşmântată-n catifea verde, Tâmpa cochetează cu Azurul, scăldându-şi spetele rotunde-n lumina blajină a soarelui. Poalele hainei sale verzi i le încercuieşte pometul încărcat de promoroacă parfumată, părând în beteala soarelui o beteală de argint.

Răzbit de căldură, pământul a aţipit sub coviltirul ceresc mai limpede decât lacrima... Jur-împrejur tăcerea-i desăvârşită. Doar boarea moleşită de plăcere mai flutură câteodată din aripi, s-alunge mirosul îmbătător al florilor.

Strâmtoriţi între dealurile-mpădurite (enorme valuri de smarald), înecându-se-n spuma trandafirie a grădinilor înflorite ce se-ntind peste trupu-i lungăreţ, din care numai turnurile subţiri ale «Sfântului Nicolae» răsar ca nişte catarge – Şcheii Braşovului par în clipa asta frânturile unei corăbii naufragiate, înghiţindu-le lacomul ocean de verdeaţă.

Cobor acum, încet-încet... Încântătoarea icoană de sus se-ngustează, dar ajuns în vale, tot alte privelişti îmbie ochiul meu podoabele lor minunate.

Ca la o poruncă a ieşit după-amiaza asta lumea din case, să poată lua o gură de aer proaspăt.

Pe cărările tuturor dealurilor urcă oamenii-nşiraţi, cum suie zoritele furnici muşuroaiele căptuşite cu muşchi.

Iar tocmai jos, în şes, pe livezi şi pe locurile de plimbare... forfoteala-i necontenită, vălmăşagul îmbrăcând toate formele, schimbând toate feţele.

Din slavă, oamenii-mi păreau jigănii minuscule; coborând în jos ei cresc mereu, pas cu pas, arătându-şi tot mai mult proporţiile adevărate.

Promenada bâjbâie de fetişcane cu obrazuri rumene şi sânii îmbobociţi. În bluzele multicolore cu mişcările lor cochete, ele par un roiu de fluturi vorbitori.

Dându-le târcoale necurmate, în uniformele lor negre, liceenii stângaci fac impresia unor bondari îndrăgostiţi.

Din toate străzile-nguste apar cete de slujnici. În cărucioarele albastre, ele cară copilaşi sugători acoperiţi cu plăpumioare roşii ca macul, portocalii, ori albastre ca cicoarea.

Prin castanii voluptuos înfrunziţi, păsările-şi împărtăşesc, pe variate game de triluri, pornirile nepotolite ale trupurilor înfierbântate.

Săgetată de fiorii primăverii, inima tineretului pătimeşte şi ea-n dulce taină, însetoşând după iubire...

O, ceas minunat, când viaţa-mi pare un cântec sfânt... Când pogorâtu-s-a raiul peste Braşov, împodobindu-l cu toate frumuseţile sale!“



Odinioară ...



... Acum

O Capşă bucureşteană mai mică
(Steluţa Suciu, 2011)

„Prin poziţie, Braşovul, oraş vechi, cu aspect medieval, dar în acelaşi timp modern, atrăgea vilegiaturişti. Scriitori, artişti, pictori, ziarişti îşi petreceau luni bune din an în oraşul vegheat de Tâmpa, alţii doar «sezonişti». Majoritatea bucureşteni, obişnuiţi cu marile cafenele, unde erau să se întâlnească la Braşov, dacă nu la «Coroana», reeditând la o scară mai mică atmosfera «Capşei» bucureştene. Printre cei care treceau la Hotelul «Coroana» erau Cezar Petrescu şi Tudor Vianu, Eugen Lovinescu şi Constantin Noica. Era o plăcere să-l vezi pe Cincinat Pavelescu mai ales primăvara şi vara – după cum povesteau contemporanii poetului – elegant, cu o floare la butonieră, cu lavalieră, mănuşi, ghetre, monoclu, stând în faţa hotelului împresurat de nostalgii, cu gândul departe“ (p. 190).

A locuit pe actuala stradă N. Bălcescu (fostă Regina Maria), la nr. 26. Aici „şi-a trăit ultima parte a vieţii alături de secretara sa, tânăra şi frumoasa brunetă Smaranda Andricu [...] Fiind un bărbat tomnatic şi îndrăgostit peste urechi, deloc platonic «de o jună în floare», Cincinat, pentru a deveni convingător în sentimente, îi publică în revistă [*n.m. – Braşovul literar şi artistic*, 1931–1935) câteva poezii de o naivitate dezarmantă. Bruneta în cauză, prin lipsă de talent, n-a avut şansă în posteritate, decât ca ultim amor «al trubadurului fără vârstă»“ (p. 13).

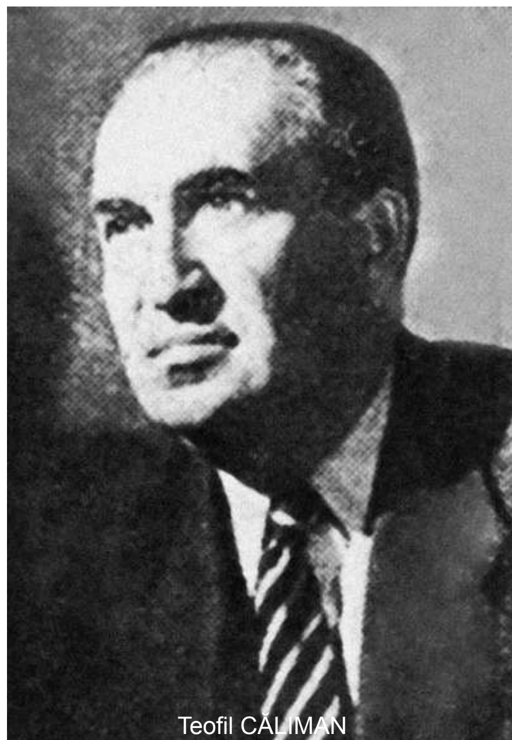
Astăzi, cafeneaua-restaurant „Coroana“ a rămas numai cu o parte din suprafaţa de altădată, cealaltă, arcuită spre colţul dinspre hotel, fiind ocupată de o bancă ce te ţine cam la distanţă, doar dacă priveşti pe geamuri spaţiul impersonal, cu birouri, calculatoare şi câte o funcţionară fixată pe-acolo pentru socoteli. Altădată locul era animat – loc al întâlnirilor curente şi al schimburilor de idei, al discuţiilor aprinse, al vorbelor de duh, al bârfelilor chiar –, intens frecventat, reper de comunicare şi stimul spiritual. Nu ştiu cât mai e de frecventat acum spaţiul cafenelei, împins parcă pe-o latură, dar înălţat în sus cu un fel de balcoane cu grilaj, vast, cu fotolii şi canapele confortabile, mese rotunde şi alungite, de la intrare luându-ţi ochii cu o diversitate uimitoare de figuri şi imagini ale Braşovului din trecut – ilustraţii mărite de carte poştală, cu şiruri de rânduri explicative, un adevărat muzeu al faimei de altădată a locului, pe care, privindu-l, te aştepţi să însufleţească siluetele elegante şi peisajul reprodus. Binemeritate felicitări celor care l-au gândit şi realizat aşa, cu personalitate culturală, în spaţiul astfel redus, în contrast cu extensia anodină şi impersonală a spaţiului acaparat de amprenta vremii cu conturi bancare!

Din păcate, cafeneaua e mai puţin frecventată vara şi în lunile senine, pentru că amatorii au la dispoziţie, chiar din faţa ei şi până spre Piaţa Sfatului, numeroase alte cafenele şi bistrouri, sub imense umbrele de soare, pe marginea cărora scrie cu mândrie: „Braşov, regele oraşelor în România.“ Poate în vreme neprielnică, ploioasă sau ninsă, amatorii vor trece şi pragul ingeniosului muzeu de acum al „Coroanei“, să se încălzească cu o cafea şi cu o privelişte inedită.

16. Inițiatorii

În primele luni ale anului următor, 1944, se menţionează două spectacole la teatrul „Astra“: *Mama* de M. Ştefănescu, în 13 februarie, interpretată de elevi, şi *Amedeu Stânjenel* de N. Vlădoianu şi V. Rodan, în 22 martie. Veteranul actor de mai târziu, Teofil Căliman, pomeneşte că a luat iniţiativa înfiinţării unei trupe teatrale în anii aceia de război, împreună cu alţi colegi talentaţi, printre care îl găsim


Emil SIRITINOVICI


Teofil CĂLIMAN

pe viitorul actor de prestigiu, cu alură seniorială, păr negru ondulat şi o dicţie cu rezonanţă specială, Emil Siritinovici. Un reporter inspirat, Lucian Valea, i-a făcut într-o zi de iarnă o vizită şi l-a determinat să se confeseze: „Ninge peste Braşov molcom şi frumos... În odaia scundă, vinul îmbie înţelept inimile întru mirată şi rodnică deslegare iar omul din faţa mea îmi vorbeşte cald şi limpede despre teatru, despre oameni, despre aducerile aminte... E moldovean, e tânăr şi are talent. Poartă în ochi lumina pe care cerul o rostogoleşte în valea Moldovei şi-i place vinul ca unuia care a văzut lume în dulce Târgul Ieşului vestit cu prea vestiţii boierii săi Conu Mihai Sadoveanu şi tânărul mai decât acesta, Ionel Teodoreanu. Nu-l întreb. D-l Emil Siritinovici vorbeşte ca şi cum mi s-ar spovedi. «Am venit în Ardeal cu bucuria pe care ţi-o dă întâlnirea cu tine însuţi cel ce-ai fost cândva. Aici mi-am risipit anii unui foarte tânăr şi tot atât de entuziast început. Mi-i drag Ardealul, mi-s dragi oamenii, locurile, legendele sale. La Satu Mare am condus câţiva ani Teatrul din Vest... în acel îndepărtat oraş de graniţă, prin care şi-a plimbat visurile şi idealurile şi în care şi-a semănat atâtea elanuri Gemy Zamfirescu. Cred într-o mare şi apropiată renaştere a Ardealului şi de aceea am primit invitaţia de a continua aici, în Braşov, o modestă dar sinceră operă culturală începută cu ani înainte în Nordul acestei provincii. Lunile pe care le vom petrece în oraşul d-voastră vreau să fie rodnice, cât mai rodnice. Am găsit aici un grup de tineri iubitori de teatru, generoşi şi plini de avânt. În fruntea lor am descoperit pe d-l Teofil Căliman – neobosit şi încrezător întotdeauna. Cu aceşti prieteni aş vrea să colaborez, cu aceşti prieteni ţin să realizez un teatru adevărat. Toată energia şi priceperea mea o pun în slujba acestui ideal. *Omul care a văzut moartea*... a fost întâiul cuvânt pe care tânăra noastră grupare şi l-a spus. Dacă fiecare ar cunoaşte greutăţile pe care acest

spectacol le-a întâmpinat până l-am văzut realizat, s-ar convinge că nu e uşor să porneşti la drum numai cu elanul. E adevărat că am dat şi peste o caldă înţelegere din partea Asociaţiunii «Astra»... Premierei noastre de Miercuri 20 Decemvrie a. c. îi vor urma alte piese româneşti. Viitoarea premieră va fi *Titanic vals* de Tudor Muşatescu şi nădăjduiesc să poată fi jucată către sfârşitul lui ianuarie într-o distribuţie cât mai aleasă şi mai unitară. Mă gândesc de asemenea la alte două admirabile bucăţi dramatice româneşti: *Cuiburi sfărâmate* de Sandu Teleajen şi *Patima roşie* de Mihail Sorbul. Dacă vremurile o vor permite, s-ar putea să le vedem jucate şi pe acestea pe scena tânărului, dar inimosului nostru teatru. *Omul care a văzut moartea* se pregăteşte să plece în turneu. Un turneu modest, pe raza judeţului Braşov, dar totuşi un turneu.» Afară ninge din ce în ce mai frumos, în odaia scundă omul tânăr vorbeşte despre teatru, despre oameni, despre aducerile aminte. Îl ascult de parcă ne-am cunoaşte de vreme îndelungată... Acuma s-a oprit." (*Gazeta Transilvaniei*, 1 ian. 1945)

17. O primăvară ciuruită

1944… An istoric. Eram elev în clasa a patra primară la Zărneşti, lângă Braşov. Cursurile s-au terminat mai devreme, în primăvară, şi au început toamna mai târziu. În lunile frumoase de primăvară, sunau sirenele aproape în fiecare zi. Sirenele de alarmă ale celor două fabrici din localitate – de celuloză şi de hârtie – şi cu un zumzet mai prelung aceea a uzinei Malaxa din apropiere, cu o clădire, două, la suprafaţă, de culoarea ierbii, verde, şi cu secţiile de fabricaţie propriu-zise ascunse în pământ. Fabrica de armament. După naţionalizare, i s-a spus „6 Martie" şi ni s-a spus că fabrică biciclete…(?!) Cu sunetul lor care ţi se înfigea ca nişte cuţite în piept, în inimă, răscolitor şi cu fiori de gheaţă, te avertizau de iminenţa unui bombardament american. Din multe motive plauzibile, având în vedere prezenţa celor trei importante unităţi industriale în zonă. Şi nu după mult timp, cu bubuituri puternice, care păreau cam de pe acolo, dar de fapt erau de pe la Braşov. O pârâială de antiaeriană de pe o căciuliţă de deal din preajmă se făcea că ne dă siguranţă, dar oamenii spuneau că mai bine ar tăcea, nu că le-ar fi auzit piloţii fleacurile de proiectile de pe la mii de metri, ci pentru că mai bine n-ar consuma muniţia degeaba. Ţipă o zgaibă la ditai uriaşii zburători! Bărbaţii, angajaţi în fabrici, rămâneau pe loc şi se duceau la serviciu când le venea schimbul; femeile şi copiii erau trimişi cât mai departe de orăşel, spre o acoladă de deluşoare, între niscaiva copaci şi tufe, să fie apăraţi de un eventual iureş din cer. Nu toate, nu toţi, dar destui, ca să se creeze o stare de panică şi exod. Cel mai rău lucru în asemenea situaţii sunt comentariile de tot felul, care se fac de către binevoitori, care ţin să te informeze despre cazuri similare şi să atragă atenţia asupra măsurilor de prevedere pe care trebuie să le iei. Până la un punct justificate şi rezonabile, de la un punct încolo, de cele mai multe ori, reprobabile, în măsură să accentueze spaima ce simţi că te-a încolţit şi e aproape să te paralizeze. N-ai cum să opreşti aceste comentarii, aşa cum, de obicei, pe un pat de spital, n-ai cum să închizi gura unor palavragii care descriu tot felul de cazuri ca acela ce te chinuie, cu sfârşit de cele mai multe ori nefericit – ca să te încurajeze, zice-se. Dar sporeşte teama. Aşa şi pe terenul ondulat de movile şi fâşii de verdeaţă, printre copaci răzleţi şi pământ frământat, din drumul spre o iluzorie protecţie.


După bombardamentele asupra Braşovului

La primul semnal de alarmă, cu un muget prelung şi sfredelitor, tata ne trimitea, pe mine şi pe mama, spre coclaurile verzi, cât mai departe de case şi gospodării. Pâlcuri de alte făpturi alarmate – femei, copii şi bătrâni – înaintau zorite spre o ipotetică scăpare de pericol, cu feţe înfiorate, ochi neliniştiţi, mişcări smucite, maşinale. Un tril de păsărele părea o blasfemie, un scâncet de copil, exclamaţie anacronică. Mama avansa energic, trăgându-mă hotărâtă de mână, deşi, sărăcuţa, avea un picior anchilozat şi-l trăgea cu efort, săltând la fiecare pas. Până ajungeam la un pâlc de tufe sub care să ne pitim, măgăoaiele de sirene începeau să urle sacadat, ca de apropierea avioanelor. Şi nu după mult timp, dinspre Braşov, venea un duduit greu, ca de tancuri rostogolite pe cer, mânjind frumuseţea de boltă albastră cu rezonanţe de moarte. Dintr-odată, cerul, sălaşul lui Dumnezeu, părea pângărit! Mamei îi era frică şi se trăgea cât mai mult sub pavăza unui frunziş; eu, speriat totuşi, dar curios, scoteam capul de sub umbrela tufişului şi mă uitam în sus. Tancurile cereşti ne striveau creştetul, dar ochii erau mai îndrăzneţi şi vroiau să vadă duşmanul, care apărea după un timp, ca un stol de peştişori argintii, mici, lunguieţi, sclipind în soare, plutind pe albastrul bolţii şi lunecând uşor spre Piatra Craiului. „Titel, Titel, vieni qui“ – striga înspăimântată mama mea, în italieneşte (că aşa vorbeam cu dânsa, în copilărie), ştiind că uruiala urma să fie însoţită de bubuiturile bombelor distrugătoare. Dar Titel nu se trăgea în tufiş cu totul: rămânea cu capul afară şi privea; privea, cu inima totuşi înfiorată, spectacolul sclipirilor argintii pe bolta albastră, care îl uimea; i se părea fascinant, nu-şi putea lua ochii de la el şi nu putea înţelege, mai ales, cum de la asemenea încântare, la mii de metri de pământ, puteau cădea peste noi bombe de moarte. Antiaeriana de jucărie de pe deluşorul alăturat pârâia, pârâia, ca un lătrat de căţeluş înfuriat; peştişorii aliniaţi pe

sus alunecau nepăsători peste îngrijorarea noastră, peste frica noastră, peste îndârjirea noastră de viaţă, peste visurile şi proiecţiile noastre în viitor, mânate totuşi de nişte oameni ca noi, asemenea, în carne şi oase, piloţi de peste Ocean (se spunea, din America), chip după chipurile noastre, care acuş-acuş puteau slobozi spre noi încărcătura explozivă. Ştiam asta, dar nu-mi puteam coborî ochii, aprinşi de imaginaţie, cu sufletul încordat totodată.

Şansa noastră a fost că în mai multe zile piloţii n-au declanşat nicio ploaie ucigaşă: au trecut doar spre munte, dispărând lent peste piscurile Pietrei Craiului. S-a spus că n-au vrut să distrugă fabricile din zonă şi mai ales uzina de armament de lângă Tohan, pentru că patronii lor ar fi avut legături de afaceri cu americanii. Posibil – ce ştim noi? Dar într-o zi era să se dea peste cap liniştea încolţită între timp în sufletele mai încrezătoare că avioanele trec fără să atace bruma de case şi verdeaţă de la poalele muntelui de legendă: abia a apucat stolul să-şi facă nevăzute zburătoarele din faţă, că un şir de bubuituri asurzitoare ne-a spart urechile şi un cutremur de pământ răscolit ne-a îngrozit. Le simţeam peste noi; instinctiv, m-am tras sub umbra tufelor. Gata, ne-au omorât! – mă gândeam… Dar n-a răscolit nicio bombă pământul din jurul nostru. S-a spus că au căzut peste 40 de bombe în Plaiul Foii, la zece kilometri de Zărneşti. De ce? Şi cine le-a numărat?... Că au greşit ţinta, şi acele 40 erau destinate fabricilor din zonă... Că până le-au declanşat, au depăşit perimetrul vizat... Că au vrut să-şi descarce încărcătura prea grea, pentru că nu mai aveau combustibil destul... Ipoteze – ce ştim noi? Cert este că Zărneştiul şi împrejurimile au scăpat fără distrugeri, iar Braşovul, centru industrial mai important atunci, a avut de suferit, cu case distruse de bombe, în parte sau total, şi cu unele fabrici întrucâtva avariate. O primăvară ciuruită de mai aprigele agresiuni ale războiului!

În miezul verii a venit pacea. Şi iluzia liberatoare a speranţei. Când în dimineaţa zilei de 24 august crainicul postului de radio a rostit: „Bună dimineaţa, tovarăşi“, în loc de doamnelor şi domnilor, lumea se bucura cu lacrimi în ochi de formularea amicală, vestitoare de pace şi prevestitoare de zile senine şi liniştite pentru toţi. O cotitură istorică, da. Cu destin contorsionat.

II. Teatrul Poporului

1. Spre cultivarea maselor

Chiar din 1945, din iniţiativa unor cunoscuţi oameni de teatru, se organizează cursuri de pregătire profesională pentru viitorii realizatori de spectacole: în februarie, „Seminarul de regie experimentală“ condus de Camil Petrescu; în noiembrie, cursul de regie al lui Ion Sava (la care participă Crin Teodorescu, Liviu Ciulei, Dan Nasta, George Rafael, Mihai Raicu). Iar Ministerul Artelor decide înfiinţarea unor teatre susţinute de autorităţi, pentru propagarea artei în rândul maselor, prin spectacole accesibile, ieftine, cu mesaj mobilizator. „În acest climat de luptă politică“ – scrie Mihai Florea, în volumul editat de Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice şi Institutul de Istoria Artei – „ia fiinţă, în octombrie 1945, prima instituţie teatrală de un profil nou, Teatrul Poporului, al cărui conducător, N. D. Cocea, vechi militant socialist, îi inspiră o orientare progresistă. Pe scena Teatrului Poporului din Bucureşti şi pe scenele filialelor acestuia, înfiinţate, în acelaşi an, la Timişoara, Sibiu, Arad, Bacău şi în anii 1946–1947 la Târgu Mureş, Sfântu Gheorghe, Braşov, Turda, Ploieşti, îşi fac loc capodopere ale clasicilor noştri şi ale clasicilor universali, lucrări din dramaturgia sovietică şi piese originale în care încep să pătrundă oameni ai zilei – muncitori, ţărani, intelectuali – cu universul lor plin de contradicţii şi întrebări“ (*Teatrul românesc contemporan, 1944–1974*, Editura Meridiane, 1975, p. 12.). Cu echipe „de strânsură“ – precizează în 2003 Miruna Runcan, bun cercetător al fenomenului, când se puteau formula observaţii obiective în temă: „Unii actori, aparţinând teatrelor naţionale sau companiilor particulare, emigrează în pionierat în aceste teatre, fie chemaţi de propriile lor convingeri, fie (să nu ne facem iluzii) de perspectiva unei celebrităţi pentru care nu mai aveau atât de luptat, fie, pur şi simplu, atraşi de temporare scaune directoriale.“ (*Teatralizarea şi reteatralizarea în România*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003, p. 312)

În evidenţele teatrului braşovean (un preţios „tabel documentar“, întocmit de fostul secretar literar Dimitrie Roman, pe perioada 1946–1996), înfiinţarea Teatrului Poporului e menţionată la data de 3 decembrie 1946, cu premiera spectacolului *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni. Dar alte surse autorizate ne pot deruta, anunţând înfiinţarea Teatrului Poporului la Braşov la 1 octombrie 1947, cu *Ion al Vădanei* de N. Kiriţescu (acelaşi volum *Teatrul românesc contemporan, 1944–1974*, p. 321), sau 7 martie 1948, cu *Rădăcini adânci* de Gow şi d'Usseau (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 499). Dacă în cazul volumului editat de „Meridiane“, cu mai mulţi autori, eroarea nu ne surprinde prea mult, în ceea

ce-l priveşte pe Ioan Massoff ne miră de-a dreptul, cunoscându-i bogata informaţie şi rigurozitatea cu care şi-a redactat volumele. Data menţionată în evidenţele teatrului e confirmată şi de surse locale, în câteva rânduri, cu câteva zile înainte. Astfel, la 25 noiembrie 1946 apare în cotidianul braşovean *Drum nou* un articol cu titlul *Teatrul Poporului la Braşov*, în care citim: „În acţiunea de cultivare a maselor populare, actualul guvern n-a neglijat nici teatrul. Ministerul Artelor, ţinând seama de sugestia Confederaţiei Generale a Muncii, a înfiinţat în marile centre muncitoreşti din ţară asemenea teatre ale poporului. O asemenea instituţiune de artă a poporului, pentru popor, a luat fiinţă şi în Braşov. Ea are ca scop crearea gustului pentru această artă complexă, prin difuzarea în mase a lucrărilor dramatice adecvate, în condiţiuni cât mai perfecte. Cu sprijinul larg şi înţelegător al Comisiunii locale a Sindicatelor Unite din Braşov, prin comisia culturală, echipa locală a Teatrului Poporului şi-a început activitatea într-un ritm viu." Aflăm că deschiderea stagiunii va avea loc în sala „Astra", cu spectacolul *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, cu care se vor da două reprezentaţii la sediu, iar apoi echipa va pleca într-un turneu de o lună, prin judeţele limitrofe. Peste câteva zile suntem înştiinţaţi cine era conducătorul noii echipe şi luăm act de câteva opinii ale dumisale privind rostul activităţii artistice în noul context social-politic, dintr-o „Convorbire cu directorul noii instituţii de artă pentru popor", Florin Eliade, publicată în *Drum nou* la 28 noiembrie 1946. Zice Florin Eliade, pomenind de evoluţia teatrului în societate, în trecut, şi de progresele dobândite: „Pe scară mare, însă, până de curând, teatrul reprezenta un lux care nu era accesibil maselor. La teatru nu se mergea decât în haine de sărbătoare, iar în sălile decorate cu stucaturi şi catifele nu puteau pătrunde decât acei care îşi permiteau şi luxul unei distracţii." (Mă rog, suntem într-o perioadă când orientarea oficială a treburilor cultural-artistice era îndreptată prioritar spre mase, cu detaşamentul lor „înaintat", clasa muncitoare, şi asemenea opinii erau intens propagate; numai că, în ceea ce-l priveşte, Florin Eliade e cam ridicol cu incriminarea sălilor „decorate cu stucaturi şi catifele", împărtăşită, din păcate, de mulţi alţi responsabili în domeniu, ceea ce a dus la proliferarea multor săli anoste, meschine, fără amprentă estetică, în oraşele ţării, ca şi actualul sediu al Teatrului din Braşov.) „De astăzi, însă" – continuă Florin Eliade –, „lucrurile s-au schimbat, masele, care au nevoie de această hrană culturală şi artistică, au şi libertatea de a o crea, obţinând un larg sprijin din partea statului. De aceea, teatrul trebuie să corespundă nevoilor masei, să fie cu alte cuvinte actual, viu şi interesant." Trei postulate valabile şi astăzi. În fine, luni 2 decembrie 1946, o ştire mai extinsă ne anunţă: „Teatrul Poporului din Braşov îşi deschide porţile. Spectacolul inaugural va avea loc marţi, 3 decembrie a.c., la ora 20:30, în sala Astra, cu piesa *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni. Spectacolul este acompaniat de muzica de scenă a marelui compozitor Felix Mendelssohn-Bartholdy şi s-a adăugat o prezentare coregrafică. Jucată în costume de epocă, de o fantezie şi un colorit agreabil, piesa este o admirabilă comedie în genul *commedia dell'arte*. Realizată de un colectiv din care nu lipseşte nici plasticul, nici ritmicul, nici didacticul, spectacolul este o noutate pentru Braşov." Ne amuză, fireşte, „ingeniozitatea" redactorului, care a reţinut cele trei atribute esenţiale ale viitorului spectacol, dar nu înţelegem discreţia sa în privinţa realizatorilor – mai ales a acelora ce au creat costumele („de o fantezie şi cu un colorit special"), apoi prezentarea coregrafică, nemaivorbind despre interpreţi. Îl pomenim noi, acum, prin inspiraţia directoarei adjuncte Mariana Hudişteanu, care a găsit în arhiva teatrului un afiş al premierei din 3 decembrie 1946, cu distribuţia, din care făceau parte actorii N. Clinciu, N. Cristea, Gh. Banu, Ana Baicu, Elisabeta Iovan, P. Petrovici, N. Moldoveanu, I. Feldioreanu, A. Roman, Constantin Sassu şi Andrei Armancu.

2. „Plasticul, ritmicul şi didacticul...“

Stagiunea 1946–1947 debutează, aşadar, la 3 decembrie 1946 şi cuprinde un singur spectacol: *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, regia artistică Eliade B. Florin, decorurile Gh. Dobrescu. La 12 decembrie 1946 e consemnată, în *Drum nou,* inaugurarea teatrului, într-un scurt comentariu semnat dr. D. Cristorian, sub titlul *O realizare binevenită: Teatrul Popular*. Citez: „În seara de 3 dec. 1946, Teatrul Popular, care era o necesitate imperioasă pentru marea masă muncitorească din Ţara Bârsei, s-a înfăptuit. Într-o sală plină de muncitori, intelectuali şi oficialităţi. Teatrul Poporului şi-a deschis porţile. Noul primar al municipiului Braşov, d. dr. av. Tăşiedeanu (*n.m.* – Ştefan) a asistat la inaugurarea noului teatru. Într-o scurtă cuvântare, d-sa a arătat necesitatea înfiinţării acestui teatru, greutăţile de care s-au izbit conducătorii, felicitând pe director şi artiştii poporului, urându-le succes şi spor la muncă.“ Urmează câteva relatări sumare despre piesă şi o încadrare a artiştilor într-o menţiune generală, cu apologia celui ce i-a îndrumat: „Această comedie a fost interpretată numai de muncitori, elevi ai Conservatorului Muncitoresc. Interpreţii, elevi îndrumaţi de mâna măiastră a dlui. Florin Eliade, au realizat un tot omogen, care a impresionat sala, producând o adâncă emoţie estetică.“ Inutil să ne întrebăm cam de ce natură estetică era vorba şi cât haz avea „tot“-ul omogen al interpreţilor. Dar nu e lipsit de interes să precizăm că regizorul spectacolului şi directorul teatrului, Florin Eliade, era totodată şi directorul Conservatorului, şef al secţiei de dramă şi comedie şi, evident, profesorul de artă actoricească al şcolii. Vom afla, în primăvara anului viitor, că e şi preşedintele Sindicatului Mixt al artiştilor, scriitorilor şi ziariştilor din Braşov. Un personaj important în epocă, aşadar, de ale cărui merite efective am fi fost curioşi să aflăm câte ceva, în afară de abstracta „mână măiastră“ şi enigmaticele motivaţii pentru multiplele sale funcţii de importanţă propagandistică. Deocamdată, să notăm că s-a mai prezentat o piesă pregătită de Florin Eliade, jucată în 12 decembrie 1946 „de echipa teatrului, formată din elemente capabile şi conştiente de rolul lor“ (cum scrie la gazetă): *Pentru pâine şi dreptate* de Maria Iosefina Goldun, lucrare premiată la un concurs organizat de Confederaţia Generală a Muncii şi dedicată zilei de 13 decembrie 1918, când în Piaţa Teatrului din Bucureşti au fost împuşcaţi muncitorii. Prezentată sub aceeaşi învestitură de Teatru al Poporului, nemailuată în seamă de presă, dar trecută printre acţiunile teatrului pentru participarea la pregătirea ei a profesorului Eliade, cu o parte a elevilor săi de la Conservator.

A plecat *Slugă la doi stăpâni* în turneu? Probabil. În 5 ianuarie 1947 citim în *Drum nou* un articol al lui Florin Eliade, pe ideea de teatru al poporului, unde dumnealui pomeneşte de „Teatrul liber“ al lui Antoine în Franţa, de Stanislavski şi de Bruno Wille în Germania, care „intenţionau să creeze şi să realizeze cu ajutorul spectacolelor teatrale o operă de cultură şi educare a maselor populare, dând spectacole bune cu preţuri ieftine“ (*sic!*). Florin Eliade deplânge situaţia de la noi, unde producţia teatrală e dominată de lipsă de planificare, nesiguranţă, haos şi eclectism. De înţeles, de altfel, la începutul unei perioade de „reorganizare generală şi transformare ideologică a activităţii cultural-artistice.“ Suntem încă departe de adevăratul teatru al poporului. Epoca următoare va realiza şi această reformă – prevede dânsul, şi nu e deloc departe de adevăr.


Ion MANOLESCU în *Moartea civilă* de Giacometti

3. „La teatru sau la concert nu mergem ca la restaurant sau în parc“

Abia înfiinţat, noul teatru nu-şi va afla oficial şi realele rosturi instituţionale, autorităţile nefiind încă în măsură să asigure financiar şi cu dotările corespunzătoare activitatea abia ivitului organism. Desfăşurându-se în aceeaşi sală unde se prezentau şi spectacolele altor ansambluri – ca de pildă acela al actorului Emil Siritinovici –, acestea puteau fi lesne confundate cu ale noii instituţii. Cum se şi întâmplă, în primăvara lui 1947, când se anunţă pompos: „Ministerul Artelor, Teatrul Poporului, Regionala Braşov, prezintă în sala Astra, luni 31 martie a.c., orele 20, *Domnişoara cu act de căsătorie*, comedie muzicală în 3 acte, cu Tina Bratu şi Emil Siritinovici.“ Nu ni se spune cine e autorul, dar în schimb aflăm numele interpreţilor, din consemnarea următoare, din 7 aprilie, unde, relatându-se despre *Domnişoara cu acte* [*n.m.* – mai multe, acum!] *de căsătorie*, se afirmă: „D. Siritinovici, artist cu excepţionale calităţi, şi doamna Tina Bratu şi-au interpretat rolurile cu mult talent. S-au evidenţiat, de asemenea, într-un joc natural, domnişoarele Iovan Elisabeta, Baicu şi Paula Petrovici, G. Tepordei, precum şi domnii Armancu Andrei, Constantin Sassu, George Banu şi Savu Rahoveanu.“ Nume pe care le vom întâlni menţionate la examenul de sfârşit de an de la Conservatorul Sindicatelor Unite din Braşov, la producţia Secţiei de dramă şi comedie, unde s-au prezentat 25 de elevi „foarte bine pregătiţi“ din anii II şi III, dintre care s-au distins Sassu Constantin – „ale cărui fizic şi voce sunt adecvate rolurilor de prestanţă“ (pronostic adeverit în cariera ulterioară a artistului) –, Iovan Elisabeta şi Rahoveanu Savu (*Drum nou*, 21 iun. 1947). Şi încă o informaţie interesantă, din 23 şi 27 iunie, privind participarea lui Nicolae Bălţăţeanu la un spectacol organizat aici: „În cadrul Teatrului Poporului şi cu ansamblul acestui teatru se vor da 10 reprezentaţii cu piesa *Patima roşie* de Mihail Sorbul“, în care D. Bălţăţeanu va juca rolul Şbilţ. „Din restul ansamblului: Elly Iovan, Ana Baicu, C. Sassu, Şt. Anghel, N. Clinciu, A. Roman.“ Toţi, viitori actori ai Teatrului Poporului (mai târziu, de Stat). Să mai notăm un fapt din primăvara aceluiaşi an, în legătură cu conduita publicului în timpul reprezentaţiilor, care a scandalizat opinia publică locală, cu prilejul unui turneu al ansamblului condus de artistul Ion Manolescu, cu *Moartea civilă* de Giacometti: uşile vraişte în sala „Astra“, discuţii şi schimburi tari de cuvinte în timpul spectacolului, gălăgie. Ceea ce a determinat intervenţia cuiva de la balcon, care s-a adresat actorilor: „Daţi-o naibii, domnilor! Lăsaţi cortina şi începeţi de la cap“ (*Drum nou*, 19 mai 1947). Actorii au anunţat că sunt de acord să reînceapă spectacolul, dar preferă să dea banii înapoi şi să nu mai joace, dacă sala nu păstrează liniştea. „Trebuie să constatăm că o atare situaţie“ – mai scrie ziarul – „mai poate fi întâlnită în câte un târguşor uitat din provincie, dar nu cadrează cu ţinuta morală a unui oraş mare, de talia Braşovului. E vremea să ştim că la teatru sau la concert nu mergem după bunul plac, cum am merge la restaurant sau în parc.“

4. Trec rampa sau rămân pe scenă

Stagiunea 1947–1948 începe la 9 octombrie 1947, cu premiera spectacolului *Ion al Vădanei* de Nicolae Kiriţescu, în regia aceluiaşi Florin Eliade. În distribuţie întâlnim o bună parte dintre actorii pomeniţi la examenul de Conservator şi în

ansamblul lui Emil Siritinovici, cu Emil Siritinovici însuşi în rolul titular. Regia Eliad B. Florin, scenografia Gh. Korossy. Număr de reprezentaţii: 13.

Piesa, reprezentată pentru prima dată la Teatrul Naţional Bucureşti în 1937, are ca erou principal un tânăr care, întors din primul război mondial, îşi asumă menirea patriotardă de a milita pentru nivelarea claselor sociale, cu accente satirice la acţiunile filantropice ale aşa-zisei societăţi înalte. „*Ion al Vădanei* de N. Kiriţescu" – scria atunci Camil Petrescu –, „datorită iscusinţei autorului care ştie ce vrea, merge drept la inima publicului, care vine să-l vadă în număr mare" (*Timpul*, 1 ian. 1938). S-a reluat în septembrie 1945, la deschiderea stagiunii Teatrului din Sărindar, revizuită oarecum, în funcţie de noile împrejurări, cu săgeţi satirice împotriva noilor profitori de pe urma războiului, care îi dispreţuiau pe foştii combatanţi. Şi atunci şi acum, rolul principal i-a revenit lui A. Pop-Marţian. Dar din distribuţia de acum, pe lângă G. Timică, Costache Antoniu, Silvia Dumitrescu, ne atrage atenţia numele actriţei Valy Voiculescu, pe care o vom întâlni ulterior în specacolele scenei braşovene, timp de un deceniu şi jumătate. Într-o cronică din *Bis*, citim: „Jucând într-un travestit vioi, Valy Voiculescu a cucerit literalmente sala cu spontaneitatea ei interpretativă şi autenticitatea de redare a personagiului" (*Bis*, 16 sept. 1945). Iar un an şi jumătate mai târziu, actriţa apare pe prima pagină din *Cortina*, într-un fotomontaj din spectacolul *Primăvara a venit* de John van Drutten, de la Teatrul Comedia, alături de Nadia Cantacuzino şi Radu Beligan, cronicarul Rubio Liviu afirmând că „are o prezenţă scenică care se face oricând luată în seamă" (*Cortina*, în 1 feb. 1947).

Cu prilejul premierei de la Braşov, întâlnim în calitate de cronicar şi numele unui scriitor, afirmat mai ales ca poet: Radu Teculescu. Cu formulări teziste, însă, în spiritul ideologiei vremii, dar oricum aplicate domeniului, ca unul cu experienţă creatoare autentică, totuşi, şi ochi avizat. Trecem peste consideraţia sentenţioasă din primele rânduri, unde menţionează că Teatrul Poporului intră în al doilea an de activitate, „depăşind concepţia sinistră de divertisment – monopol burghez", şi reţinem analiza comparată a piesei lui N. Kiriţescu cu aceea a dramaturgului grec Spiros Melas. „*Ion al Vădanei* e numit de autor «comedie», dar în fond e o satiră incisivă a societăţii burgheze, a lumii aşa-zis «bune». Scriitorul grec Spiros Melas a excelat în acest gen. Comedia lui Kiriţescu are, însă, o bogăţie de spirit, o vervă, e spumoasă, aşa cum nici chiar *Papa se lustruieşte* a lui Spiros Melas nu reuşeşte să fie" – scrie dânsul (*Drum nou*, 13 oct. 1947). Teculescu sesizează, totuşi, în structura scriiturii lui Kiriţescu, o „gradaţie regresivă" de la actul unu la trei, prin diferenţa de tensiune dramatică. În ceea ce priveşte spectacolul, se pronunţa maliţios că „s-a prezentat omogen, în sensul că cei care s-au achitat bine de rol, au făcut-o de la început şi până la sfârşit, iar cei ce n-au satisfăcut rolul, de asemenea". Îi remarcă pe Venera Milicescu în rolul *Marguerittei* – „bună, bună de tot, cu calităţi pentru scenă şi un joc reuşit, amintind pe alocuri de Maria Wauvrina" –, pe Iulian Bradu în *Gabriel* – „s-a achitat frumos de rolul încredinţat" – şi mai cu seamă pe Emil Siritinovici, interpretul rolului titular – „bun şi vădind actorul de meserie. O singură scenă a fost de un dramatism declamatoriu à la 1900. Dar place. Ştie ce să facă pe scenă, acolo unde textul nu-i dă nicio lămurire în paranteză. O dicţiune foarte bună, incontestabil salvatorul spectacolului, alături de Iulian Bradu şi Venera Milicescu." Inegalităţile se manifestă la ceilalţi actori, parţial sau total. Nostimă şi cu tâlc este concluzia: „Emil Siritinovici, în mod categoric, Venera Milicescu şi Iulian Bradu au trecut rampa. Ceilalţi au rămas pe scenă." O asemenea observaţie n-o

putea face decât cineva familiarizat cu arta scenică şi cu un ochi subtil. Consideră, pe bună dreptate, că decalajul trădează amatorismul, lipsa de pregătire profesională: „Dacă au existat deficienţele mai sus semnalate, este pentru că nu s-a făcut o prea judicioasă triere a elementelor, iar pentru unii care ar fi trecut examenul trierii, ar fi fost necesară şcoala, studiul de specialitate a cărui lipsă se simte.“ Curios, pentru că majoritatea provin de la secţia de dramă şi comedie a Conservatorului – condusă de Florin Eliade, regizorul spectacolului –, elogiaţi la examenul din vară. În rest... „Decorurile, extrem de slabe (dacă se poate admite ca biroul unui magnat financiar să arate astfel!), mai mult lipsind decât existând. Muzica de scenă, la locul ei. Direcţia de scenă bănuim că n-a avut timpul îndeajuns necesar punerii la punct a spectacolului în toate amănuntele sale, sau nu a avut o mână de ajutor într-un regizor [*n.m.* – asistent, sau de culise], ca munca de director de scenă şi regizor să fie împărţită.“ Cert e că pe Florin Eliade nu-l vom mai întâlni în realizările colectivului teatral. Şi nici la conducerea lui.

Până una, alta, notăm că la 10 decembrie, în acelaşi an, joacă în sala teatrului, la „Astra“, ansamblul „Alhambra Studio“ din Bucureşti, comedia muzicală în 3 acte *Cucurigu*, *boieri mari* de Puiu Maximilian, cu muzica lui Gherase Dendrino. Mai notăm, cu titlu de variaţie, că autorul piesei recenzate, Nicolae Kiriţescu, era Directorul General al Teatrelor atunci, iar la începutul anului următor vom întâlni încă un reprezentant al Direcţiei din Minister pe afişul unei alte premiere braşovene.

5. Călăuza prin lumea artelor

Anul 1948 aduce modificări în peisajul cultural-artistic braşovean. Şi noi învestituri. Preşedinte al Sindicatului scriitorilor, artiştilor şi ziariştilor devine avocatul Victor Calmuc, clasa de dramă şi comedie a Conservatorului Sindicatelor Unite e suplinită de Emil Siritinovici (şi la examenele de selecţie din februarie sunt admişi 15 elevi cu talent, din 23), iar director al Teatrului Poporului e numit experimentatul **Puiu Maximilian**. Care, chiar la jumătatea lunii pomenite, publică în cotidianul local un articol despre rosturile unui asemenea teatru, din care reproducem o frază sintetică: „Teatrul Poporului este călăuza care poartă sufletul şi mintea muncitorului de la oraş şi de la sate prin lumea artelor“. (16 feb. 1948) Iar la sfârşitul stagiunii, tot dintr-un articol al domniei sale, aflăm amănunte despre raţiunea modificărilor: „Până la 15 ianuarie 1948, activitatea Teatrului Poporului, Regionala Braşov, era inexistentă, iar ceea ce exista era un rămas al putreziciunii teatrului burghez, care nu putea să dureze [...] Începând de la 15 ian. a.c., colectivul Teatrului Poporului, Regionala Braşov, înţelegându-şi datoria, a pornit la reorganizarea teatrului din punct de vedere artistic, politic, ideologic, tehnic şi administrativ, încadrându-se astfel în lupta pentru cauza muncitorimii.“ Nuanţa demagogică era în spiritul vremii, când se înfierau vehement mentalităţile burgheze şi se considerau ostile cauzei proletare manifestările individuale. Ce greşeli acuză Maximilian? În esenţă, vedetismul unor componenţi ai trupei, nesocotirea muncii sindicale, efecte ieftine în jocul scenic. „Actorii au trebuit să înţeleagă că numai prin muncă neprecupeţită se poate ridica colectivul nostru“. (*Drum nou*, 18 iul. 1948)

Are loc, la 7 martie, premiera de gală a spectacolului cu piesa *Rădăcini adânci* de James Gow şi Arnaud D’Usseau, tradusă de Dinu Negreanu. Regia artistică

Puiu Maximilian, asistent regie Radu Teculescu, decoruri Carol Hubner, costume Panny Pollak. Număr de reprezentaţii: 43.

Seara de 7 martie a reprezentat un moment deosebit pentru viaţa cultural-artistică a oraşului, prin prezenţa unor personalităţi din Capitală şi solemnitatea atmosferei. Reproducem din relatarea ziarului: „Într-o atmosferă festivă, în cadrul manifestărilor programate pentru «săptămâna creaţiei», a avut loc în sala Astra, duminică seara, deschiderea stagiunii Teatrului Popular. [*n.m.* – Inexact: reporterul e furat de solemnitate şi atribuie premierei însemnătatea unui început de perioadă teatrală care s-a petrecut anterior; în ceea ce priveşte schimbarea titulaturii Teatrului, din Poporului în Popular, era fără intenţie.] La premieră au asistat Dinu Negreanu, inspector general din Direcţia Generală a Teatrelor, însoţit de mai mulţi cronicari dramatici din Bucureşti, reprezentanţii autorităţilor locale, ai Partidului Unic Muncitoresc, Consiliului Sindical Judeţean şi un numeros public. Solemnitatea a fost deschisă prin executarea *Internaţionalei* de către orchestra Sindicatului mixt de artişti, scriitori, ziarişti şi instrumentişti din localitate, după care d. avocat V. Calmuc, preşedintele sindicatului, a rostit o scurtă cuvântare.“ *Internaţionala*? Ca la o manifestare politică, sau cultural-muncitorească? Dar evenimentul avea semnificaţia unui nou început de drum în viaţa teatrului şi, cu prezenţa atâtor figuri de notorietate politică, nu e de mirare că a putut fi considerat momentul inaugural al Teatrului Poporului, cum consemnează însuşi Ioan Massoff, în istoria sa: „Într-o sală incomodă, ce adăpostise un cinematograf – în strada Roza Luxemburg nr. 1 – s-a deschis, cu sprijinul Consiliului Sindical Judeţean, al Primăriei şi al Prefecturii, dar şi mulţumită efortului regizorului Puiu Maximilian, secundat de actorul Emil Siritinovici, stagiunea [? – *n.m.*] Teatrului Poporului regionala Braşov. Inaugurarea a avut loc la 7 martie 1948, când s-a reprezentat *Rădăcini adânci* de Gow şi D'Usseau, după care au urmat *Ion al Vădanei* de N. Kiriţescu şi *M-am născut ieri*“ (*Teatrul românesc*, vol. VIII, Editura Minerva, 1981, p. 499). Iată că şi respectabilul istoric a putut fi derutat de solemnitatea evenimentului.

6. Megalomanie

Până una, alta, menţionăm o iniţiativă ambiţioasă, de fapt megalomană, din luna următoare, când un grup de responsabili culturali, constituiţi într-un comitet de iniţiativă, s-a întrunit pentru a lua în discuţie construirea unui edificiu teatral „monumental“ la Braşov şi lansarea unui concurs pentru schiţe de proiect. Teatru *monumental*? Da... pentru că, după cum aflăm din ziar (*Drum nou*, 14 apr. 1948), „Noul teatru va avea o capacitate de 2.000 de locuri, se va construi pe un teren cu suprafaţa de 3652 m.p.“ Din motive populiste – le-aş zice astăzi – , pentru atragerea unui număr cât mai mare de oameni ai muncii la reprezentaţii şi, cu diferite prilejuri, la adunări politice, de partid, sindicale etc.

„Reprezentanţii autorităţilor administrative au hotărât în această privinţă să sprijine din punct de vedere financiar construirea teatrului.“ Se hotărăşte lansarea unui concurs de schiţe de proiect, cu termen de predare 26 aprilie. Peste doar două săptămâni? Mi se pare nerealist termenul, susceptibil de interpretare părtinitoare, în favoarea unor persoane prevenite. Dar, mă rog, nu e treaba mea: consemnez doar docil că până în 26 aprilie s-au depus 12 proiecte pentru construirea unui aşa-zis „Ateneu Popular“ (s-a schimbat, deci, denumirea), cu săli de conferinţe,

de concerte şi „adaptabilă teatrului“ (cum notează ziarul, în 1 mai). În zilele de 28 şi 29 s-a ţinut concursul, şi comisia de selecţie, compusă din arhitecţi şi ingineri (din care a făcut parte şi Puiu Maximilian, şi a fost prezidată – s-a spus – de un profesor universitar din Capitală) a decis că cea mai bună schiţă era a doamnei arhitect Elena Voinescu (se mai foloseau încă termenii „doamnă, domn“). Şi a mai acordat cinci menţiuni. Schiţa Elenei Voinescu a avut în vedere mai cu seamă circulaţia celor 2.000 de persoane prin incintă şi a prevăzut „vestiar şi foyer încăpător, ce va servi şi de expoziţie, scări largi, spectaculoase, ce vor da posibilitatea să se evite aglomeraţia la spectacole“. Că nu s-a mai construit acest mamut arhitectonic, atunci, nu e deloc regretabil!

7. Motor electric şi maşini

În luna mai, teatrul s-a întors dintr-un turneu mai lung, prin 8 judeţe (Braşov, Sibiu, Târnava Mare, Târnava Mică, Făgăraş, Ciuc, Odorhei, Trei Scaune), cu spectacolul *Rădăcini adânci*. „Cei 9.000 de muncitori care ne-au văzut la Braşov“ – declară Puiu Maximilian – „ne cer şi astăzi spectacole ca *Rădăcini adânci*. Ca aceştia sunt şi spectatorii celor 8 judeţe.“ Şi adaugă, spre lauda trupei: „Zi şi noapte, pe vânt şi adesea pe ploaie, actorii, cu braţele lor, au încărcat singuri decorurile şi au reparat stricăciunile“. (*Drum nou*, 12 mai 1948) Lipsă de maşinişti...

Stagiunea s-a închis la 30 mai, cu spectacolul anunţat de Puiu Maximilian la sfârşitul interviului: *M-am născut ieri* de Orson şi Kanin, în regia sa, în care au jucat Emil Siritinovici, Elisabeta Iovan, Mia Steriade, Andrei Armancu, Constantin Sassu, Ana Baicu şi alţii. Notez că asistent de regie apare scriitorul Radu Teculescu. „Un spectacol actual, antrenant, menit să se bucure de un binemeritat succes în mijlocul publicului braşovean“ (*Drum nou*, 3 iun. 1948). Se pare că s-a bucurat întrucâtva, pentru că a întrunit 37 de reprezentaţii. Şi la sfârşitul anului, directorul Maximilian pomeneşte de achiziţionarea, în viitor, a unui motor electric, „pentru ca în turneele noastre, în satele unde nu există lumină electrică, să putem totuşi oferi maselor spectacole bine puse la punct din punct de vedere tehnic. De altfel, în anul care vine, vom achiziţiona şi maşini, cu ajutorul cărora deplasările noastre nu vor mai constitui o problemă.“ Aminteşte şi faptul că actorii au avut posibilitatea, „pentru prima oară, să se odihnească timp de o lună de zile, prin fondurile puse la dispoziţie de Ministerul Artelor, la mare sau la munte“. Menţionează faptul că teatrul a înregistrat o îmbunătăţire calitativă a muncii sale şi în strângerea legăturilor cu masele, şi preconizează să creeze două echipe: una la reşedinţă, cealaltă în turneu. (S-a creat, nu s-a creat, nu ştim.) În ceea ce priveşte nivelul profesional, are în vedere trimiterea la şcoli de specialitate a celor încă nepregătiţi, iar celor evidenţiaţi acordarea de prime, pentru a se putea deplasa la Bucureşti, ca să vadă spectacolele de-acolo (ziarul din 30 decembrie 1948).

8. Sala – cutie de chibrituri, scena – cuptor

Cum eu am văzut, ca elev, spectacolul de succes despre care va fi vorba în rândurile care urmează – *O zi de odihnă* de Valentin Kataev (premiera 22 decembrie 1948) –, am rămas mirat, citind acum în ziar o relatare de la o repetiţie care

a avut loc în sala unui fost cinematograf, „Lumina“ (unde eu n-am văzut spectacolul), amenajată atunci în „studioul Teatrului Popular“. Semnatarul este un actor din distribuţie: Constantin Săsăreanu. „Pe uşa din fundul sălii, unul câte unul apar interpreţii viitoarelor personagii, zgribuliţi de frigul dimineţii şi grăbiţi să-şi împrumute vorba şi mişcarea lor personagiilor din text [...] Se repetă fără întrerupere până la orele 14, când colectivul merge la masă, iar după masă, după citirea şi comentarea în colectiv a ziarelor *Scânteia* şi *Flacăra*, încep repetiţiile de după masă, de la orele 16 la 21, când se repetă sub direcţia de scenă a tov. Mia Steriade comedia muzicală pentru copii *Culorile fermecate* de Brustin şi Abenagens“. (*Drum nou*, 16 dec. 1948) Se introdusese în toate unităţile de producţie, economice, culturale etc. lectura şi comentarea obligatorie a principalului organ de presă al partidului muncitoresc; era un fel de învăţământ politic. Dar iată ce citim într-o altă relatare de la o repetiţie, de data aceasta chiar la comedia pomenită, despre sala pe care o foloseau: „Dacă sala în care sălăşluieşte teatrul este cât o cutie de chibrituri, capacitatea ei maximă nepermiţând decât vreo 60 de spectatori ce se pot bucura de condiţii de vizionare relativ civilizate, nu ştim cu ce s-ar putea compara scena. Spaţiul pentru decor, pentru ieşiri, pentru locul unde se machiază şi se îmbracă actorii, trebuie să fie măsurat cu rigla de calcul, căldura reflectoarelor coace scena ca un cuptor de pâine, iar intrările presupun din partea respectivelor persoane o posibilitate şi o îndemânare în a se strecura, aproape şerpească“ – zice semnatarul, C. Constantinescu. Şi tot el mai dă un detaliu despre spiritul exemplar de dăruire al actorilor, care, „cu mâinile încă umede de uleiul cu care au pictat decorurile, depun toate eforturile pentru ca strecurându-se din culisele strâmte şi întortocheate ca un antic labirint, să poată ieşi în lumina rampei cu naturaleţă“. (*Drum nou*, 22 dec. 1948)

9. Un comediant irezistibil

La aceeaşi dată, 22 decembrie 1948, are loc premiera comediei sovietice *O zi de odihnă* de Valentin Kataev. Bineînţeles, în sala amintită, în condiţiile vitrege descrise mai sus. Realizarea artistică e menţionată în cronica din 25 decembrie, cu sublinierea că direcţia de scenă a lui Puiu Maximilian „a imprimat spectacolului nota vie, ritmul accelerat pretins de piesă, reuşind să închege ansamblul într-un tot unitar şi armonios“. Las la o parte gogonatele fraze ale celui ce semnează comentariul cu iniţialele L.C. (de fapt, ale „celei“, pentru că înainte şi după această dată cronicile erau semnate Leria Costan) şi care ţine să discrediteze „farsa burgheză“ ca gen, cu conflicte nesemnificative, licenţioase, şi să evidenţieze valorificarea ei în dramaturgia sovietică, unde conflictul se naşte din contradicţiile ce se ivesc între „adevăraţii oameni sovietici“ şi indivizii marcaţi încă de mentalitatea burgheză. Un prototip al adevăraţilor oameni sovietici îl găseşte cronicara în Zaiţev, responsabil cu aprovizionarea cu materialele necesare a unui cămin de copii, care, din cauza întârzierii fondurilor, ia iniţiativa de a-l căuta personal pe cel ce trebuie să semneze autorizaţia de eliberare: directorul depozitului central, Miusov. Numai că Miusov se află într-o liniştită casă de odihnă. Prezenţa lui Zaiţev acolo afectează această linişte, în sensul că nimeni nu e dispus să-l deranjeze pe importantul personaj, birocrat notoriu, fricos şi laş, retras aici pentru refacerea energiei. De la portar la directoare, toţi se arată faţă de Zaiţev mai întâi binevoitori, crezând că e

vorba de doi-trei copii, acolo, ai solicitantului, dar când află că e vorba de patruzeci... duc repede mâna la gură ca să nu ţipe, fac ochii mari şi încearcă să scape de acest neserios specimen. Kataev ştie să construiască situaţiile anacronice, comicul se conturează şi din savoarea schimbului de replici, iar încăpăţânarea lui Zaiţev de a-l găsi pe Miusov pentru semnătură, în pofida oricăror neînţelegeri şi obstrucţii, e o admirabilă probă de demnitate omenească şi de răspundere faţă de cei pe care-i reprezintă. Ale unui om simplu, de o înaltă calitate morală, nu neapărat al unui prototip sovietic – sau, împreună cu tractorista Klava Ignatiuk şi tânărul Kostea Galuşkin, „tipuri reprezentative ale oamenilor muncii" (cum spune cronicara). Repet: am văzut spectacolul, dar în altă sală, nu aceea minusculă descrisă, şi nici la „Reduta", dar mi-a rămas întipărită în minte verva comică a farsei, compoziţia distinctă şi de autentică naturaleţe a personajelor, farmecul naiv al tentativelor lui Zaiţev de a răzbate pană la Miusov. Andrei Armancu cucerea publicul, prin simplitate, prin expresia savuroasă de îndârjire faţă de cei ce i se opun şi-l îndepărtează, printr-un aer de splendid copil îndărătnic, care nu renunţă la ceea ce şi-a propus să obţină şi care câştigă, prin acest impresionant altruism, adeziunea fiecăruia dintre noi. Felul cum pronunţa numele celui la care vroia să ajungă, cu înmuierea primelor două vocale din „Miu-sov", ca o mângâiere a unei jucării râvnite, îl făcea irezistibil. Eram cu el, acolo, miraţi, derutaţi, neobosiţi, în casa aceea de odihnă, din scândură şi carton de pe nu ştiu ce scenă; şi autenticitatea jocului său mă urmăreşte şi astăzi, ca o creaţie de aleasă artă a unui interpret hărăzit de ursitoarele sale cu daruri preţioase. Leria Costan zice doar atât în cronică: „Andrei Armancu în rolul lui Zaiţev a înregistrat un binemeritat succes." Punct. Dar mă ajută să recompun imaginea spectacolului cu cele scrise despre Valy Voiculescu şi Mia Steriade, de pildă: „Valy Voiculescu a creat un tip reuşit de femeie vorbăreaţă, sentimentală", ca directoare a casei de odihnă, „după cum aceeaşi notă neforţată a dat-o rolului *Dudkinei* Mia Steriade, care a scos în relief prin interpretarea sa aspectul negativ al acestei femei cu multă fantezie". (Scuzaţi: n-am cum să pun eu o virgulă acolo unde nu e; poate că femeia interpretată are multă fantezie!) Formulează reproşuri la adresa interpretării Klavei Ignatiuk de către Elisabeta Iovan, „cu multă nervozitate [...] şi într-o fugă vertiginoasă de cuvinte"; or, mie mi s-a părut bine conturată atunci, într-o expresie pregnantă. Critică, de asemenea, modul de interpretare al lui Emil Siritinovici, în rolul mult pomenitului Miusov: „bună interpretare" în general, „însă dicţiunea sa necontrolată suficient de directorul de scenă, a prezentat unele lungiri ale cuvintelor, unele modulaţii specifice actorului Birlic". Curios: nu-mi amintesc nimic despre Miusov al lui Emil Siritinovici, dar îmi pot imagina că a încercat o satirizare a birocratului fricos, şi printr-un fel de a rosti cu ironică rezonanţă unele replici; dar cu modulaţii à la Birlic… nici vorbă! Mai aflăm despre „o bună interpretare a profesorului Dudkin" de către Constantin Săsăreanu, „o frumoasă realizare" a lui Aurel Gheorghiu, nou actor al teatrului, în Costea Galuşkin, şi sunt remarcaţi în celelalte roluri Viorica Siritinovici (*Şura*), Clinciu Nicolae (*Portarul*), Ştefan Anghel (*Medicul*). Consideră că Sarmiza Lungeanu n-a realizat total şi continuu rolul femeii din popor – *Reza Eremievna* – „care ştie să obţină cu fermitate ceea ce ştie că trebuie să-i aparţină" (*Drum nou*, 25 dec. 1948). Mă rog... 101 reprezentaţii – notează Dimitrie Roman.

10. Nume noi în trupă

La 14 mai 1949, Teatrul Poporului devine Teatrul de Stat. Puiu Maximilian mai deţine funcţia de director până la 31 august şi din septembrie conducerea e preluată de **Nela Stroescu**. Dar, până atunci, Puiu Maximilian mai regizează două spectacole: unul în aprilie, cu propria sa piesă, *Copilaşul nostru*, în distribuţie cu Horia Şerbănescu (de la Bucureşti), Constantin Săsăreanu, Andrei Armancu, Valy Voiculescu, Elisabeta Teculescu (fostă Iovan), Vévé Cigalia (achiziţie nouă), Emil Siritinovici, Nicolae Clinciu), iar altul la jumătatea lui mai, cu binecunoscuta dramă a lui Friedrich Schiller, *Intrigă şi iubire*. Ambele, în scenografia soţiei sale, Panny Maximilian (fostă Pollak, menţionată anterior). Probabil că piesa lui Schiller s-a jucat sub titlul *Intrigă şi amor*, pentru că aşa apare în cronica lui Radu Teculescu din 18 mai 1949. Care o consideră un succes al teatrului braşovean şi e de părere că în realizarea ei s-a pus problema interpretării realiste a unei piese romantice, ceea ce direcţia de scenă a ştiut s-o rezolve cu dibăcie. Trei nume noi apar în componenţa trupei: Mişu Fotino, un cunoscut al publicului braşovean şi ataşat, precum se vede, de urbe, în rolul bătrânului muzicant *Miller*, unde „reuşeşte o creaţie diversă ca stări sufleteşti, trecând cu uşurinţă de la râs la plâns şi invers“; Ioana Ciomârtan (care n-a stat mult la Braşov) în rolul *Luisei Miller*, care „a ştiut să dea dovada unui temperament susţinut în acest rol, adevărată piatră de încercare a artistei“; Cotty Hociung, care „reuşeşte pe deplin (şi acest lucru îl marchează aplauzele la scenă deschisă) să fie un *mareşal von Kalb* autentic. Rolul cerea caricatura şi caraghiosul şi interpretarea lui Cotty Hociung le-a dat pe deplin.“ (Caricaturală formulare!) Dintre ceilalţi, consideră că Emil Siritinovici, în rolul *Preşedintelui*, „a avut una din cele mai frumoase realizări ale carierei sale“, Aurel Gheorghiu, în dificilul rol al lui *Ferdinand*, „reuşeşte să-l ducă la capăt“, dar îi atrage atenţia „să vorbească mai tare şi să uzeze mai mult de tonul cald şi gestul nerigid“, iar Sarmiza Lungeanu, ca *Lady Milford*, „a ştiut să-şi însuşească diversitatea personajului pe care l-a interpretat. Reuşită în ţinută şi atitudine, căzut uneori în retorism (dar va putea elimina aceasta, desăvârşind rolul).“ Menţiune pentru toţi actorii să vorbească mai tare, „dată fiind acustica relativă a sălii“. Care sală...?

Iată, spre sfârşitul directoratului său, patru nume noi în colectiv, dintre care trei vor rămâne şi vor deveni personalităţi de prestigiu ale teatrului din Braşov, multă vreme de aici încolo: Vévé Cigalia, Mişu Fotino, Cotty Hociung. Alături de Emil Siritinovici, Elisabeta Iovan-Teculescu, Constantin Sassu, Andrei Armancu, Constantin Săsăreanu, ei vor constitui grupul de elită al scenei braşovene, cu impact deosebit la public, admiraţie şi entuziasm pentru creaţiile lor, niciodată superficiale sau lipsite de ecou. Li se vor alătura curând alţii, alcătuind o nestemată proprie (sunt conştient de cuvânt) a activităţii artistice de aici.

11. O figură a vieții teatrale bucureştene, la Braşov

Puiu Maximilian, om de teatru complex, cu multe însuşiri şi inepuizabilă energie, cu o experienţă acumulată în mai multe trupe din Capitală, iar în anii războiului şi la Teatrul Naţional din Cluj aflat în refugiu la Timişoara, el a ştiut şi a putut să imprime un ritm de lucru intens activităţii trupei (şi am văzut în ce condiţii) şi a contribuit la conturarea unei atmosfere de solidaritate şi exigenţă


Puiu MAXIMILIAN

profesională, care a dat roade. Istoricul Ioan Massoff îl prezintă astfel: „o «figură» a vieţii teatrale bucureştene; fiu al marelui actor Velimir Maximilian dintr-o primă căsătorie, autor de piese şi reviste de actualitate, textier, regizor, actor, organizator de ansambluri teatrale – şi toate acestea nu fără aplicaţie şi ingeniozitate“ (*Teatrul românesc*, vol. VIII, p. 413). Cu o activitate prodigioasă, aproape fără odihnă, cu planări pe mai multe scene, în diverse oraşe („Alhambra“, „Savoy“, „Maria Filotti“, „Giuleşti“, Bucureşti, Timişoara, Teatrul Naţional din Cluj – la sediu şi în refugiu la Timişoara); pripit însă, cu înclinaţie spre genul uşor şi de divertisment, dar apt şi de fructificarea unor rezonanţe dramatice. L-aş asemui cu Tudor Muşatescu, pentru uluitorul ritm de creaţie şi prelucrare autohtonă a sute de texte străine, în adaptări, localizări, versiuni proprii etc. Puiu Maximilian a fost şi regizorul versiunii româneşti a filmului *Două lumi şi o dragoste*, din 1946, unde apare şi ca interpret, alături de Ion Lucian, Dina Mihalcea, Tilda Radovici, Lulu Savu, Al. Giovani – ne informează Jean Mihail (*Filmul românesc de altădată*, Editura Meridiane, 1967, pp. 231–234).

O fervoare în acţiune şi un neastâmpăr care nu-l pot fixa pe o durată extinsă într-un anume loc? Poate. Dar un autentic înzestrat pentru arta scenică, energic, dinamic, care n-a avut timp – sau chef – să se ia mai mult în serios. Ar merita o menţiune de ctitor, în câteva rânduri, şi o poză în foaierul Teatrului, aşa cum Mişu Fotino şi Sică Alexandrescu ne vorbesc, din vitrinele de la balcon, cu manuscrisele şi programele lor, despre propriile înfăptuiri artistice pentru teatrul ce l-au slujit. Şi la ale cărui baze a contribuit efectiv, în anii de început, Puiu Maximilian!

III. Teatrul de Stat

Naţionalizarea din iunie 1948 a avut ca efect şi etatizarea instituţiilor teatrale de spectacol. Teatrele Poporului devin Teatre de Stat, în toamna aceluiaşi an, la Sibiu, Arad şi Bacău, anul următor la Ploieşti (februarie), Piteşti (martie), Brăila (aprilie), Reşiţa (iunie), Braşov (1 octombrie) şi Petroşani. Într-un articol privind caracterizarea acestei perioade şi a evenimentului, din volumul *Teatrul românesc contemporan, 1944–1974 op. cit.*, se spune: „Anii 1948–1949 încheie o primă etapă din istoria ultimelor trei decenii de teatru românesc, etapă scurtă dar densă în momente, năzuinţe, împliniri, şi marchează trecerea spre cea de-a doua – etapa adâncirii şi amplificării procesului de democratizare a teatrului [...] Mult mai calmă, mai bogată în evenimente artistice, atestând consolidarea valorilor cucerite, etapa următoare, care se întinde de-a lungul unui deceniu şi jumătate, oferă imaginea unei suite de progrese calitative şi cantitative, vizibile în toate orizonturile vieţii teatrale“ (pp. 14–15). Deceniul şi jumătate la care se referă articolul priveşte, mai întâi, „lărgirea sistematică a reţelei teatrelor de stat“, apoi apariţia teatrelor minorităţilor naţionale, maghiare şi germane, dezvoltarea teatrelor de animaţie profesioniste. Pentru noi, în relatarea de faţă, perioada avută în vedere cuprinde exact două decenii, până în iulie 1969, când, prin decizia Comitetului Executiv al Consiliului Popular al judeţului Braşov, instituţia îşi schimba denumirea în Teatrul Dramatic. Citez, din acelaşi volum: „Instituţia, care dispune de o echipă actoricească sudată, omogenă şi se bucură de colaborarea unor personalităţi remarcabile, devine (în 1969) Teatrul Dramatic din Braşov, nume luat pentru a se deosebi de Teatrul Muzical din localitate“ (p. 32). Noua directoare, Nela Stroescu, va declara, la a 25-a aniversare, că „În septembrie 1949, când am preluat conducerea Teatrului de Stat din Braşov, sarcini stringente se aflau în faţa noastră – corp tehnic necalificat, colectiv nesudat, public nedeprins cu drumul către sala de spectacol.“ Sigur că în privinţa corpului tehnic nu se putea vorbi de calificare, câtă vreme el nu exista, iar actorii, după orele de repetiţii, erau nevoiţi să pregătească ei, în ateliere, decorurile şi recuzita pentru piesele următoare, lucrând cu pensula, rindeaua sau ciocanul. Iar publicul, către ce sală era îmbiat să vină? Spre aceea cu 60 de locuri şi vizionare incomodă, până spre ajunul Teatrului de Stat, când s-a mutat în strada Castelului? E o contradicţie însă, în ceea ce priveşte aprecierea colectivului artistic: „sudat“ (cum scrie în volum) sau „nesudat“(cum declară Nela Stroescu). De fapt, e contradicţie la prima vedere, pentru că ambele afirmaţii sunt îndreptăţite: din partea directoarei, ca implicată direct în rezolvarea sarcinilor ce trebuiau împlinite (organizatorice în primul rând, cu evidente bătăi de cap şi o oarecare neacomodare imediată cu subalternii), iar din partea autorilor volumului, ca perspectivă mai largă şi evaluare optimă a echipei (în comparaţie cu alte colective) şi a producţiilor sale de înalt nivel.


Vévé CIGALIA


Nunuța HODOȘ


Vali VOICULESCU-PEPINO


Marius PEPINO

Cert este că primele stagiuni au avut la conducerea teatrului persoane fără experienţă artistică, ci mai mult propagandistică: Nela Stroescu a devenit apoi pentru mai multă vreme activistă la Ministerul Culturii, iar cel ce i-a urmat, ziaristul **Dinu Moisescu**, n-a avut cum să-şi probeze bunele intenţii, în doar câteva luni, cât a funcţionat (decembrie 1950 – 31 august 1951). Abia peste trei ani, în 1952, odată cu numirea lui **Marin Pârâianu**, care era şi regizor, încep să se contureze semnele unei autentice evoluţii profesionale a colectivului, cu spectacole de incontestabilă valoare, în stagiunile 1952–1953 şi 1953–1954. Au fost, între 1949–1969, şapte directori, după Marin Pârâianu, ceilalţi patru fiind şi ei oameni de teatru, iar trei proveniţi chiar din sânul colectivului: actorii **Ion Neleanu**, **Emil Siritinovici**, **Nicolae Albani**. Primul şi ultimul au avut şansa să conducă instituţia o perioadă mai îndelungată: vreo 6 ani Ion Neleanu (martie 1954 – iulie 1960), 5 ani şi o lună Nicolae Albani (septembrie 1962 – octombrie 1967). Apoi, la conducerea teatrului a venit experimentatul Sică Alexandrescu, în timpul căruia s-a produs şi schimbarea denumirii instituţiei, în Teatrul Dramatic. Au funcţionat ca regizori (colaboratori sau angajaţi) 34 de persoane, unele afirmate sau în afirmare, cum ar fi – după **Sică Alexandrescu** – Marietta Sadova, Nicuşor Constantinescu, Ion Maximilian, Lucian Giurchescu şi Dinu Cernescu în primii doi ani (1949,1950), Val Mugur („acest regizor itinerant cu merite necontestate“, cum îl caracteriza Ioan Massoff), semnând în acelaşi timp spectacole la Bacău, Turda, Piteşti, Petroşani. Dar s-au impus, cu montări distinse şi la competiţii naţionale, regizorii teatrului: Ion Simionescu, Nicolae Moldovan, ca şi Mihai Pascal, Mihai Raicu, Marius Oniceanu, Alexandru Braun, Ban Ernest. Sunt 20 de stagiuni în perioada la care ne referim, care au întrunit 134 de spectacole, cu o pondere uşor majoritară a pieselor româneşti (66) faţă de cele străine (62). Dintre cele româneşti, în afară de clasicii cunoscuţi (I. L. Caragiale, Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sebastian) se semnalau dramaturgii lansaţi în acei ani – Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Dorel Dorian, Paul Everac – şi comediografii Virgil Stoenescu, Octavian Sava. Dintre cele străine, contemporane în primul rând, ponderea o deţin – şi nu ne miră – cele sovietice, semnate de Al. Korneiciuk, Boris Gorbatov, Aleksei Arbuzov, Alekandr Ştein, N. Pogodin, V. Korostîliov, Abdulla Kahar, A. N. Afinoghenov (mort eroic în timpul războiului), apoi, după 1957 mai ales, cele occidentale, aparţinând unor dramaturgi ca Arthur Miller, Maxwell Anderson, Friedrich Dürrenmatt, William Gibson, Jean Cocteau, Alejandro Casona, Robert Thomas. Au mai fost, ca opţiune inedită, Felicien Marceau şi chinezul Go-Mo-Jo. Clasicii au alcătuit o listă bogată, demnă de luat în seamă, prin A. P. Cehov, A. N. Ostrovski, Mihail Lermontov, Maxim Gorki, inegalatul William Shakespeare şi irlandezii George Bernard Shaw şi Sean O'Casey, plăsmuitorul nordicelor fiorduri Henrik Ibsen şi surâzătorii sudici Carlo Goldoni, Eugène Labiche, Calderon de la Barca.

Dar strălucirea caratelor o dau actorii, de la cei care au venit până în 1949 aici şi au rămas ani buni să onoreze scena cu însuşirile lor distincte, începând cu Mihai Fotino – cunoscut braşovenilor prin stagiul de câteva luni din anul 1921, când a dat trupei de atunci denumirea ambiţioasă de „Teatrul Naţional“ şi a cutreierat de la Nord la Sud ţara, conducând trupe şi instituţii teatrale (director la Craiova în 1919, la Brăila în 1924, la Cernăuţi în 1932), cu roluri de succes la Naţionalul bucureştean şi la formaţii particulare din Capitală, participând alături de Maria Filotti şi Radu Beligan în filmul *Visul unei nopţi de iarnă*, regizat de Jean Georgescu după piesa lui Tudor Muşatescu – şi continuând cu celelalte nume care s-au făcut repede remarcate şi s-au impus, precum Vévé Cigalia, Valy Voiculescu şi Marius Pepino,


Cotty HOCIUNG


George GRIDĂNUȘU


Ion NELEANU


Vivi CANDREA-NELEANU

Cotty Hociung; împreună cu ei, contingentul noilor interpreţi înzestraţi sporeşte spectaculos în următoarele două decenii, cu personalităţi care îşi află şi îşi impun un stil propriu, apreciat de public şi cu ecouri dincolo de coastele Tâmpei, în diferite prilejuri de confruntare naţională sau pur şi simplu relevate de specialişti. Cu o experienţă anterioară sau nu, ei se numesc (rezum cât pot, dintr-o listă foarte amplă): Nunuţa Hodoş (fostă actriţă şi profesoară la Conservatorul din Cluj), Dumitru şi Jenny Moruzan (cu stagii anterioare la Iaşi, Cernăuţi, Cluj, Timişoara, Craiova), Ion Neleanu, Vivi Candrea-Neleanu, George Gridănuşu (fost la „Odeon", fost la Sibiu, animator de formaţii teatrale şi regizor), Geta Grapă (cu o steluţă de Cluj pe frunte), Stela Popescu (cu un popas scurt, lansată apoi la Bucureşti ca veritabilă vedetă), Angela Costache (original tip de „soacră", ca să zic aşa, cu surâs şiret pe faţă şi haz natural, din câte am văzut eu) şi grupul străluciţilor absolvenţi din anii şaizeci ai Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică: Virginia Itta Marcu (1963), Mircea Andreescu şi Dan Săndulescu (1964), Costache Babii (1966). Semnalez faptul că despre aceşti patru minunaţi actori ai scenei braşovene s-au scris şi publicat meritate monografii: despre primii doi, semnate de mine; despre ceilalţi, de inimoasa comentatoare locală de teatru, profesoara Steluţa Suciu.

„Cu sau fără studii" – scrie Miruna Runcan, într-un volum despre teatralizare în România –, „dar cu un număr esenţial de ani şi de experienţă în spate [pentru unii, adaug eu – *C. P.*], artiştii scenei, de orice fel, ajunşi la un anume prestigiu, se simt în largul lor, având existenţa asigurată, chiar cu un mic procent peste cea a funcţionarului mediu. Câţiva dintre ei, nici mulţi nici puţini, nici bătrâni nici tineri, renunţă la capitală pentru a face apostolat în teatrele nou înfiinţate, un apostolat dublu orientat, şi generos şi egoist: e greu să-ţi muţi obiceiurile şi locuinţa de-o viaţă, dar la Braşov, Arad, Timişoara, Sibiu, sau mai ştiu eu unde, poţi în sfârşit monta, fără să-ţi aştepţi rândul şi juca ce ţi-ai visat, fie că ştii sau nu cum s-o faci" (*Teatralizarea şi reteatralizarea în România*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003, p. 224). Da, are dreptate Miruna Runcan, şi nu întâmplător dă ca prime exemple trei oraşe ardelene cu un nivel mai marcat de civilizaţie. Şi totuşi, cu sensibile deosebiri: Sibiul, „oraş cultural", cum îl numea Dan Săndulescu într-o convorbire cu Steluţa Suciu, în contrast cu Braşovul, care, spunea dânsul, „a moştenit o stare economică privilegiată, cu multă negustorime şi o uşoară înclinaţie de a colabora cu noile structuri comuniste. Nu-mi imaginez că-n Sibiu s-ar fi putut scrie din copaci cuvântul Stalin" (*Steluţa Suciu în dialog cu actorul Dan Săndulescu*, Editura Orator, 2006, p. 30). Da, are dreptate, cine ştie ce cap ţuguiat de oportunist politic a venit cu ideea, iar cei cu responsabilităţi similare din preajmă n-au îndrăznit să se opună, să exprime o rezervă de bun simţ, aşa că pe vârful Tâmpei a apărut, cu litere cât uriaşii bietelor noastre basme, retezându-ne avântul privirii, denumirea compromiţătoare „ORAŞUL STALIN". Toţi locuitorii au trebuit să-şi schimbe buletinele, ca să fie menţionată noua reşedinţă de domiciliu, iar fericiţii absolvenţi de liceu de atunci, ca mine, au avut nefericirea de a primi diploma de studii cu indicaţia – de care ne e mereu jenă – „Oraşul Stalin". Şi, culmea: asta se petrecea pentru noi în 1953, anul când tocmai murise tătucul în primăvară! Dar cine ar fi avut curajul, atunci, să schimbe aceste menţiuni din documente oficiale, după numai câteva luni, sau să dea jos prăjinile de litere înfipte în coama muntelui, cu numele temutului dictator?!! Da, are dreptate Dan Săndulescu: Sibiul era „oraş cultural", iar Braşovul, cu o stare economică „privilegiată" şi industrializat, încă nu. Dar asta se contura prin contrast în anii cincizeci, când la conducerea teatrului din Sibiu era un regizor, poet şi animator ca Radu Stanca, iar publicul frecventa cu regularitate nu numai spectacolele,


Jenny MORUZAN


Dumitru MORUZAN


Stela POPESCU


Virginia Itta MARCU

ci şi concertele Filarmonicii locale. Ce s-a întâmplat însă în anii următori, când m-am dus eu la Sibiu, pentru *Zamolxe* de Lucian Blaga (la sfârşitul lui 1969), iar la al doilea spectacol după premieră au fost aduşi studenţii Facultăţii locale de Teologie, pentru a nu se juca cu sala goală? (Măcar ei erau în temă…) Spre nedumerirea mea, a doua zi dimineaţa, la zece, era o asemenea îmbulzeală în faţa teatrului, că abia m-am putut strecura spre intrare, cei mai mulţi întrebându-mă de un bilet în plus. La ce credeţi? La *Comedie cu olteni* de Gheorghe Vlad. Piesă cu ţărani şi colectivă în argoul ieftin al zonei, care n-avea nicio legătură cu lumea de dincoace de munţi. Atunci, de ce se îmbulzeau? M-am întrebat, atunci: unde e publicul care l-ar fi onorat pe Blaga şi şi-ar fi înălţat sufletul la concertele Filarmonicii din oraşul cu meritat renume cultural? Ştiam, însă: erau saşii, erau nemţii, cărora li s-a îngăduit să plece în anii şaptezeci, contra unor sume în beneficiul statului. Odată cu ei s-a dus şi o frumoasă tradiţie culturală, pe care au stimulat-o, au întreţinut-o şi au propagat-o cu pronunţată mândrie şi har. În tot acest timp, a progresat Braşovul, dacă nu până la statutul de oraş cultural, la cel care putea echilibra balanţa cu industrializarea prioritară până atunci. Treptat. a câştigat audienţă şi adeziune, prin multiple manifestări literare, plastice şi muzicale; după cum am văzut, a apărut şi un teatru în acest gen scris mai ales pe portativ, care a determinat schimbarea denumirii Teatrului de Stat. Şi, sub noua titulatură, această scenă prioritar de proză, a cultivat – cu ambiţie, perseverenţă şi uneori şi inspiraţie – iniţiativele de performanţă artistică ce au devenit curând de anvergură naţională, pe lângă promovarea unui repertoriu valoros şi stimularea tendinţelor noi, originale, de creaţie modernă. Abia acum, din 2000, şi-a recâştigat Sibiul renumele de oraş cultural, ba chiar, în ultimii ani, de *capitală europeană a teatrului* (datorită Festivalului Internaţional), concurând – şi devansând, uneori – alte importante festivaluri de pe continent. Dar Braşovul n-a pierdut linia ascendentă până acum, cu uşoare oscilaţii în prima jumătate a anilor nouăzeci. A cultivat *profesionalismul*, şi această preţioasă orientare i-a adus şi asigurat un renume de statornică preţuire, cu nimic mai prejos decât unele teatre bucureştene sau Naţionale din ţară. Virginia Itta Marcu mărturiseşte că, la absolvire, în 1963, după examenul de stat, s-au afişat listele cu locuri la diferite teatre, printre care Naţionalele din Cluj şi Iaşi. A ales Braşovul, care nu era Naţional, dar era – zice dânsa – „mult mai bun la data aceea decât Clujul". Şi decât Iaşiul. „Pentru că aici, pe linia modernizării expresiei artistice, se încerca ceva" (consemnare din volumul *Patima pentru teatru sau Virginia Itta Marcu*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*, supliment, 2004, pp. 66, 85). Şi mai târziu, la un festival de teatru din localitate, un preţuit critic semnala că „Profesionalismul este în drepturile lui pe scena de la Braşov" (Marina Constantinescu, 2001, în *România literară*).

Îndoctrinare

Legea teatrelor, emisă în 1 iunie 1947, stabilea că îndrumarea şi controlul acestor instituţii revin Direcţiei Generale a Teatrelor din Ministerul Artelor; peste două luni se înfiinţează Consiliul Superior al Literaturii Dramatice şi Creaţiei Muzicale, iar legea e însoţită de „Directivele privind alcătuirea repertoriilor teatrale". „Odată cu dispariţia în 1948 a ultimelor teatre private, teatrul românesc intră în faza de aservire completă faţă de propagandă şi ideologie" – scrie Marian Popescu, într-un volum dedicat teatrului românesc în perioada 1945–2004 (dar nu

din cauza dispariţiei teatrelor private, ea însăşi fiind un act al aservirii). „La începutul anilor ’50, o nouă temă este impusă prin documentele ideologice şi de partid: aceea a luptei maselor populare împotriva civilizaţiei şi culturii burgheze şi a rolului jucat de comunişti în acest proces“. (Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004*, Editura UNITEXT 2004, pp. 81, 83, 84)

Şi iată o mostră... În ziarul *Drum nou* din 13 aprilie 1950, apare un articol semnat de cea care deţinea atunci rubrica de cronică teatrală, Leria Costan, în care se spunea că a avut loc la Ministerul Artelor o conferinţă cu directorii de teatru din întreaga ţară, cu privire la alcătuirea repertoriilor teatrelor de stat: „Problema repertoriului, a justei lui montări şi interpretări, prezintă o deosebită importanţă astăzi, când teatrul nu mai constituie un prilej de pierdere a timpului pentru o mână de exploatatori.“ Ei, iată o invocare indirectă a luptei de clasă! Şi face o evaluare a pieselor prezentate de Teatrul de Stat din Braşov, din perspectiva preocupării de a răspunde „sarcinilor de cinste ce îi revin“: piese din repertoriul românesc şi sovietic, „care s-au bucurat de o frumoasă primire din partea spectatorilor, datorită conţinutului lor sănătos şi de o vie actualitate“, menţionând *Bătrâneţe zbuciumată* de Rahmanov, *Cine-i vinovat?* de Mdivani, *O zi de odihnă* de Kataev şi *Cumpăna* de Lucia Demetrius (trei din stagiunea ’49–’50, piesa lui Kataev fiind din ’48, din producţia Teatrului Poporului). Dar, pentru că mai importante sunt devierile, critică ultimele două premiere, în termeni pe care îi reproduc aidoma, cu un rictus: „S-a produs însă o abatere cu prilejul ultimelor două premiere: *Dar de nuntă* de Sanda Diaconescu şi *Paharul cu apă* de Scribe. Prima piesă, după un număr de spectacole, a şi fost scoasă de pe afiş, datorită conţinutului său care nu reflectă just ascuţirea luptei de clasă în ţara noastră“; semnalase asta şi în cronica din 20 ianuarie 1950, spunând că „exponenţii burghezo-moşierimii apar naivi, superficiali, maniaci, puerili, dar prea puţin periculoşi“ şi că astfel nici nu merită discutată problema distrugerii „unui duşman atât de puţin abil şi de puţin primejdios“. În ceea ce priveşte cea de-a doua piesă, spune că Scribe n-a fost deloc orientat şi n-a manifestat niciun interes pentru contradicţiile sociale ale claselor vremii, tovarăşa Costan incriminându-l cu indignare partinică: „*Paharul cu apă* îşi transpune spectatorul cu câteva secole în urmă, introducându-l în intrigile de la curtea reginei Anne, făcându-l să înţeleagă întreaga putreziciune a curţilor regale şi a vieţii marilor seniori. […] Existenţa vestigiilor feudalismului în câteva ţări din Occident face, desigur, ca această satiră împotriva regalităţii şi a nobilimii să nu fie întru totul depăşită. Totuşi, această piesă care nu promovează ideea de luptă a poporului împotriva asupririi şi nu oglindeşte setea de libertate a maselor, nu poate oferi oamenilor muncii acea «hrană simplă şi substanţială pentru suflet», despre care vorbea Stanislavski. În momentul în care oamenii muncii din ţara noastră sunt încleştaţi în lupta pentru depăşirea Planului, pentru trecerea la transformarea socialistă a agriculturii, spectacole de genul celor ca *Paharul cu apă* sunt asemenea picăturilor parfumate oferite însetatului.“ Nu prea înţeleg: e bine, e rău? Nu ştiu dacă asta a dus la schimbarea din funcţie a directoarei Nela Stroescu, având în vedere că ea a semnat regia spectacolului cu piesa lui Scribe (în distribuţie dublă, cu Maria Magda şi Corina Marcovici în *Regina Anne*, Sorin Gabor şi Cotty Hociung în *Lord Bolingbroke*, Emil Siritinovici şi Alecu Râpeanu în *Marchizul de Topey*), dar ieşirea ei din vulnerabilul circuit public cred că a scutit-o de alte incriminări, care puteau veni oricând din cine ştie ce aberaţie dogmatică. Şi, totuşi, o satisfacţie: 50 de reprezentaţii!

Pentru că, iată cum era prezentat momentul deschiderii stagiunii în toamnă, în consens cu factorii ideologici: „Condiţiunile în care se deschide stagiunea 1950–1951 se caracterizează prin ascuţirea luptei de clasă pe plan intern şi internaţional, rezultat al procesului istoric străbătut de societatea burgheză ajunsă pe ultima treaptă a decadenţei şi a putrefacţiei, treapta de pe care ea generează contradicţii de neîmpăcat şi planuri războinice". (*Drum nou*, 12 oct. 1950) Jalnică lecţie de marxism-leninism! Şi asta, ca preambul la cronica spectacolului de inaugurare a stagiunii, cu o piesă scurtă de Cehov – *Nunta* – şi celebra comedie a lui I. L. Caragiale *O noapte furtunoasă*. Semnatarul cronicii – nume nou şi parcă singular în rubrică –, N. Mârza, e destul de pricinos cu realizatorii, căutând interpreţilor motive de reproşuri, chiar atunci când afirmă că „au dat o interpretare justă personajelor din *Nunta*, A. Armancu, Vévé Cigalia, Gh. Podhorschi şi Popescu Mihai. O lipsă o constituie, însă, faptul că în pregătirea rolurilor n-a existat o atitudine suficient de critică din partea interpreţilor." De un haz imprevizibil sunt, apoi, caracterizările despre *O noapte furtunoasă*, singura scăpată din răspăr fiind Valy Voiculescu, care „s-a remarcat în mod deosebit prin realismul cu care a interpretat pe Spiridon". Altfel, fiecare îşi ia porţia de vină: Mişu Fotino „nu a adâncit rolul [...] a imprimat lui *jupân Dumitrache* un caracter străin de farsă"; Cotty Hociung (*Ipingescu*) „a scos un personagiu de carnaval menit să producă numai ilaritate", Eugenia Petrescu (*Veta*) „nu a reuşit să creeze o femeie romanţioasă şi nu s-a integrat sensului caragialesc al piesei"; a reuşit într-o măsură Elena Stescu, în *Ziţa*, să prezinte „femeia capricioasă a micii burghezii", dar nu şi sentimentul ei de „perversitate ascunsă"; în *Chiriac*, Marius Pepino „a reuşit să creeze personagiul real al exploatatorului în formare", iar tânărul Mihai Fotino, în *Rică Venturiano*, „a dovedit că poate susţine roluri de mai mare amploare", dar a şi caricaturizat personajul, prin artificii şi pantomimă ridicolă, „datorită unor îndrumări greşite". Ale directorului de scenă, evident: Lascăr Sebastian. Care mai apare peste o lună pe afiş (în noiembrie 1950) cu încă un spectacol regizat: *Confruntarea*, de fraţii Tur şi Şeinin, în care (scrie în foaia-program): „De la colhoznic şi student, de la grănicer la doctor, de la funcţionar la judecătorul de instrucţie, nu vedem decât o singură unitate indestructibilă, omul sovietic, înălţat ca un zid de netrecut în faţa duşmanilor, a spionilor, sabotorilor şi uneltelor duşmanilor din afară." Să nu ne mirăm prea mult că, în stagiunea următoare, piesa *Lupii* de Radu Boureanu prelua modelul şi-l transpunea pe ale noastre meleaguri, cu o înfierare şi mai cruntă a uneltelor imperialismului de dincolo de graniţa de Apus, unde oamenii trădătorului Tito deveniseră fiare în coasta noastră… Autorul, poet nu lipsit de însuşiri, atrăgător prin fizionomie, cu alură distinsă şi expresie nobilă în comportament şi în rostire, a şi regizat piesa. Directorul de atunci, Dinu Moisescu, ziarist, publica un articol în ziarul din 27 iunie 1951, în care spunea că la începutul lunii decembrie 1950 teatrul se găsea într-o situaţie foarte grea şi se cerea realizarea urgentă a unor piese noi, pentru acoperirea golului de producţie. Consideră drept începutul reabilitării spectacolul – într-adevăr reuşit – *Crângul de călini* de Al. Korneiciuk (regia Lucia Demetrius). Ca lipsuri, se referă la dotări şi la nivelul politico-profesional, şi menţionează că „se studiază înfiinţarea unei secţiuni germane a Teatrului de Stat". S-au înfiinţat asemena secţiuni la Timişoara (1 ianuarie 1953) şi Sibiu (1 noiembrie 1956).

Nu peste mult timp, în martie 1953, mai apare o analiză a activităţii teatrului, din partea unei activiste locale, Dobre Elena (şefa sectorului de artă a regiunii P.M.R. Stalin), de data aceasta mai cumpănită şi în măsură să evidenţieze mai obiectiv stadiul de dezvoltare artistică a colectivului: „În ultimul timp, atât prin

conţinutul repertoriului cât şi prin calitatea din ce în ce mai bună a spectacolelor, teatrul din Oraşul Stalin îndeplineşte rolul său de educator al maselor într-un mod progresiv.“ Se prezentaseră până atunci, pe lângă româneştile *Lupii* de Radu Boureanu şi *Oameni de azi* de Lucia Demetrius, piesa sovieticului Al. Korneiciuk *Platon Krecet* şi comedia shakespeareană *A douăsprezecea noapte*, în montarea unui nume nou în regie: Nicolae Moldovan. Spectacole remarcate de dânsa ca „dovadă a străduinţei colectivului de a valorifica aceste opere dramatice printr-o interpretare de un înalt nivel“. Consemnată şi în cronici. Remarcă totodată creşterea numărului de spectatori şi preţuirea oamenilor muncii faţă de artişti, concretizată şi prin placheta celor de la *Metrom*, predată teatrului, reprezentând o scenă din *Platon Krecet*. Dar – se putea altfel? – se manifestă şi lipsuri. Una, privind planificarea: „Tov. director Pârâianu este de părere că în teatru nu este posibilă planificarea zilnică a muncii. Această lipsă duce la o activitate neorganizată, desfăşurată la întâmplare şi la manifestări de indisciplină din partea colectivulu.“ Mă rog… Dar programarea spectacolelor şi a repetiţiilor nu înseamnă planificare? Şi, de altfel, acestea sunt singurele de luat în seamă într-o instituţie cu asemenea profil. Ce mai are în vedere şefa sectorului de artă? Critică atribuirea preferenţială a distribuţiilor după dorinţa personală a tov. Moldovan, ceea ce produce neînţelegeri, bârfe, invidii, iar directorul Marin Pârâianu nu ia nicio măsură pentru o justă repartizare a forţelor actoriceşti. Apoi reproşează subaprecierea cercurilor de studii ideologice şi ale sistemului Stanislavski, ceea ce se resimte în pregătirea superficială a rolurilor, „mai mult prin intuiţie, după impresii, prin improvizaţii, realizând personagii necorespunzătoare şi schematice“. Posibil, dar din alte cauze… Ia în discuţie şi atitudinea publicului, care nu respectă întotdeauna munca artiştilor: unii vin târziu, „după ridicarea cortinei, deranjează zeci de oameni până îşi găsesc locul, produc o frământare generală în sală, care face ca primele replici să nu fie auzite de nimeni, îngreunând înţelegerea întregii acţiuni“. Astăzi nu le mai auzim din pricina felului cum sunt rostite de către actori, cu slabă emisie, şi mai mult ghicim ce-şi spun sau ni se pare nouă că-şi spun, iar urmărirea acţiunii devine deficitară…

În caietele-program (din 1952 apar, într-adevăr, adevărate caiete, cu puncte de vedere, prezentări de piese şi autori, referinţe despre interpreţi sovietici şi proiecte de viitor, iniţiative şi obişnuita distribuţie cu realizatorii spectacolului, rod al contribuţiei efective a unei secretare literare care şi-a luat atribuţiile în serios: Valeria Stănescu) găsim informaţii despre îmbunătăţirea condiţiilor de prezentare a spectacolelor, cu amenajări ale sălii şi mărirea scenei, de la 4 la 8 metri adâncime, construirea a 12 cabine pentru actori şi a unei săli de duşuri (programul la *Năframa de mătase* de Abdulla Kahar, 1952) şi o evaluare sintetică a cinci ani de activitate a Teatrului devenit de Stat, din partea directorului Marin Pârâianu, care are decenţa să nu minimalizeze realizările celor ce l-au precedat în funcţie, pentru propria sa evidenţiere (programul la *Ultima oră* de Mihail Sebastian, 1954). Evocă începuturile: „ Primii paşi ai acestui teatru au însemnat în adevăr o muncă dură de pionierat, căreia actorii i-au răspuns cu un cald entuziasm, fapt ce a atras atenţia şi simpatia oamenilor muncii; teatrul ce atunci se înfiripase aducea în viaţa culturală a oraşului un suflu nou, sănătos, atât prin calitatea repertoriului, cât şi a prospeţimii interpretării pieselor.“

Am avut şansa să văd o serie de bune spectacole ale Teatrului de Stat, în perioada 1949–1953, când am fost elev la Şcoala Tehnică Financiară (fostul liceu „Ioan Meşota“). Câteva bune spectacole şi unele foarte bune, care mi-au rămas în amintire şi azi. Le vedeam la sala „Reduta“, singur sau cu câte un coleg pasionat

şi el de teatru; stăteam de obicei în ultimul rând, la perete, unde mai rămâneau câteva scaune goale (când rămâneau); dar cum intram, nu mai ştiu, că n-aveam noi bani de bilete… Am cumpărat, cred, bilete de vreo două-trei ori, dar în celelalte cazuri ne mai îngăduiau controlorii să ne strecurăm în sală. Aşa am văzut, din stagiunea 1949–1950, *Bătrâneţe zbuciumată* şi *Moştenire fatală*, din stagiunea 1950–1951 *Confruntarea* şi *Crângul de călini*, *O scrisoare pierdută* în 1951 şi *Momente* de Caragiale în 1952, *Platon Krecet*, *A douăsprezecea noapte*, *Năframa de mătase*, *Maşenka* şi *Titanic vals* în 1953. (Am văzut mai multe în stagiunea 1952–1953, pentru că în ultimul an de şcoală am stat la o gazdă în oraş; primii trei i-am frecventat făcând naveta cu trenul Zărneşti–Braşov.) Am mai văzut *Vinovaţi fără vină* în 1954. Spectacolele aveau calitatea rară de autenticitate teatrală; ne impresiona şi admiram jocul actorilor, dar ne transmiteau cu pregnanţă şi semnificaţiile acţiunilor, chiar cu personajele de morală sovietică înaintată. Dar nu se impunea dogma, schema, pentru că nu erau redate cu ostentaţie, ci cu firescul trăirii, într-o demnitate simplă şi cu căldură umană. Sau poate ni se păreau aşa numai nouă, adolescenţi fiind? Parcă nu...

STAGIUNEA 1949–1950

Bătrâneţe zbuciumată de L. Rahmanov (19 noiembrie 1949) – piesă inspirată din viaţa unui mare savant, în vremea revoluţiei, aflat în situaţia de a alege între forţele care au declanşat-o şi cele care se opuneau: menşevicii. „Direcţia de scenă, semnată de Val Mugur, a avut marele merit de a fi creat pentru fiecare scenă atmosfera cerută de acţiune şi de caracterul personagiilor.“ Distribuţia l-a avut în rolul savantului pe Nicolae Sireteanu, adus de la Bucureşti, care – zice cronica – „a



Scenă din *Bătrâneţe zbuciumată* de L. Rahmanov

reuşit o frumoasă creaţie". În rolul soţiei savantului, Vévé Cigalia „a redat chipul senin al credincioasei tovarăşe de viaţă a lui Polejaev". În rolul lui *Bociarov,* luptător în război şi revoluţie, Mihai Popescu „a reuşit să redea limpezimea sufletească a intelectualului progresist", iar grupul gălăgios al studenţilor menşevici – cu Elisabeta Teculescu, Yvonne Axente, Mihai Fotino şi Emil Sassu – „s-a prezentat unitar şi a imprimat multă mişcare scenelor în care a apărut". O sarcină mai ingrată i-a revenit lui Andrei Armancu, în rolul unui intelectual burghez, vândut „duşmanilor poporului", care a reuşit, nu ştiu cum, „o interpretare frumoasă" (*Drum nou*, 20 nov. 1949). Întâlnesc a doua oară termenul de echivalenţă estetică pentru o interpretare şi nu înţeleg cum ar putea fi ea *frumoasă*, câtă vreme ştim că de fapt *sugerează*. Dar să nu ne batem capul cu vocabularul ziariştilor de-atunci.)

Talentul nativ al lui Andrei Armancu s-a putut releva şi peste câteva luni, în 30 aprilie 1950, când a avut de interpretat ingratul rol al unui ţăran mijlocaş chemat să se înscrie în gospodăria colectivă (şi până la urmă o face!), în piesa unui autor de ocazie, Gheorghe Martiniuc, *Aşa s-a dumirit Costache Bălan*, unde actorul – citez şi râdeţi! –, „în urma unui studiu temeinic, a reuşit să facă din interpretarea lui Costache Bălan, o operă de creaţie" (Ion Lupu, *Drum nou*, 6 mai 1950). Altă perlă gazetărească, deci!

În 18 mai 1950 a mai avut loc o premieră – ultima din stagiune –, cu o piesă care ar fi putut fi numai comedie, dacă n-ar fi fost umflată tezist cu sarcini de vigilenţă şi insinuări de spionaj: *Moştenire fatală* de L. Şeinin. Acţiunea se petrece pe puntea unui vapor sovietic, cu câţiva americani în călătorie pe Volga. De fapt, „activitate de spionaj" – scrie gazeta – stopată de „vigilenţa oamenilor sovietici" (*Drum nou*, 25 mai 1950).

STAGIUNEA 1950–1951

Am reţinut, din stagiunea 1950–1951, *Crângul de călini* de Al. Korneiciuk (15 ian. 1951), spectacol regizat de Lucia Demetrius, într-o ambianţă plăcută, frumos colorată şi armonizată plastic de scenografele Olga Muţiu (decoruri) şi Aria Novicov (costume). Deşi evocă „viaţa nouă care pulsează în satul colhoznic după Marele Război de Apărare a Patriei", piesa nu e tezistă. Korneiciuc ştie să scrie natural şi cu convingere, pedalând pe reacţiile fireşti ale oamenilor, în acţiuni chiar schematice. S-a distins un actor care a mai apărut în alte piese (dar nu în prim-plan, ca aici, în rolul complex al lui Vetrovoi): George Podhorschi, „actor înzestrat cu inteligenţă şi sensibilitate deosebite"; o apariţie nouă în trupă – şi o deosebită frumuseţe – era Marcela Aruncuteanu, în rolul Nadiei. Autorul scoate din schemă personajele, chiar dacă le dă responsabilităţi colective sau rosturi moralizatoare. „Rolul *Vasilisei* este susţinut de Lavinia Teculescu [...] sinceră, entuziastă, plină de prospeţime. […] Natalia Kovaşik, rol susţinut cu mult humor de Vévé Cigalia, este o femeie energică, cu suflet înţelegător şi cald, dar explozivă şi fără menajamente atunci când lucrurile nu merg bine. Jocul natural, nuanţat, al interpretei, cât şi bogata sa experienţă scenică, i-au adus binemeritate aplauze la scenă deschisă.". Un spectacol plăcut, frumos, la care mă gândesc cu plăcere şi acum, pentru că nu ne-a vârât în ochi poze statuare şi rigide ale înaintaşilor oameni sovietici, ci mişcări ale sufletelor, reacţii cu tresăriri interioare ale oamenilor vii, care muncesc, iubesc, se ceartă, visează şi stârnesc admiraţie pentru viaţa lor. Direcţia de scenă a Luciei Demetrius a ştiut, la rândul ei, să dea spectacolului „acea notă de poezie cerută de lucrarea dramatică de faţă" (*Drum nou*, 28 ian. 1951).

STAGIUNEA 1951–1952

Din stagiunea 1951–1952 reţin, de asemenea, doar *O scrisoare pierdută*, montare realizată în preajma centenarului naşterii lui I. L. Caragiale (premiera: octombrie 1951). Va mai fi, în anul următor, un spectacol cu *Momente*, regizat de experimentaţii actori Mişu Fotino şi Cotty Hociung. Cronicarul ziarului ne spune că regizorul Nicolae Moldovan a înţeles în mod just cum trebuie redată *Scrisoarea pierdută*, „acum, după ce au fost înlăturaţi de pe scena istoriei toţi «caţavencii» şi «tipăteştii»" (fals: au proliferat în zilele noastre, cum nici autorul lor nu şi-ar fi închipuit, atât de caraghios şi primejdios!), dar a avut oarece greutăţi în privinţa distribuţiei, „din cauza unui număr restrâns de actori pe care îi are teatrul" (ei, cum? doar piesa nu pretinde 15–20 de interpreţi…), dar şi în privinţa mişcării figuranţilor, „aceasta din cauza scenei care nu are adâncimea suficientă" (aşa e!). Are cuvinte de apreciere pentru Marius Pepino, un *Tipătescu* „autentic, prefect despotic", pentru Mişu Fotino, un *Zaharia Trahanache* „reprezentant tipic al conservatorismului, piedică în calea progresului" şi pentru consoarta *Zoe*, „o femeie adulteră, şireată", interpretată de Eugenia Petrescu. Semnalează, pe bună dreptate, succesul deosebit obţinut de Mihai Fotino-junior în *Agamiţă Dandanache*, „redând licheaua abjectă şi complet redusă intelectualiceşte". (Poate nu se ştie, dar angajarea sa la Naţionalul bucureştean se datorează şi compatibilităţii cu interpretarea rolului de către Radu Beligan şi, în alt caz, în redarea doctorului Şmil din *Apus de soare*, deţinut de maestru.) Mai are cuvinte de laudă pentru Cotty Hociung (*Caţavencu*), al cărui merit este „de a fi reuşit să redea pe demagogul clasic, fără a-l caricaturiza", şi pentru Andrei Armancu, un *Cetăţean turmentat* prezentat „într-un colorit viu" – şi cu mult haz, adaug eu (Elefterie Voiculescu, *Drum nou*, 18 oct. 1951).

Dezgheț relativ

STAGIUNEA 1952–1953

Ei – şi vine salba de cinci spectacole neuitate de care am pomenit, din stagiunea 1952–1953, când am şi stat în Braşov. Era pe vremea directoratului lui **Marin Pârâianu**, cu orientare benefică pentru evoluţia profesională a trupei. Mai întâi, *Platon Krecet,* a dramaturgului Al. Korneiciuk, despre care spuneam că ştie să scrie teatru fără ostentaţie tezistă. E şi aici, bineînţeles, un fir de tensiune propagandistică, privind intervenţia chirurgicală riscantă asupra unui important cadru de partid, dar acţiunea nu stăruie în acest caz pe responsabilitate politică, ci pe aceea umană, implicând o exemplară demnitate profesională. Medicul Platon îşi ia cu hotărâre răspunderea intervenţiei, deşi el însuşi e afectat cu sănătatea. Doctorul acesta a fost Constantin Adamovici, pe care cred că l-am văzut atunci pentru prima dată: de statură mijlocie, cu un cap rotund, pleşuv, cu voce baritonală şi o dicţie care impunea. Seriozitatea şi hotărârea personajului le-a conturat profund, iar dramatismul l-a transmis firesc, cu vigoare bărbătească. O bună impresie.

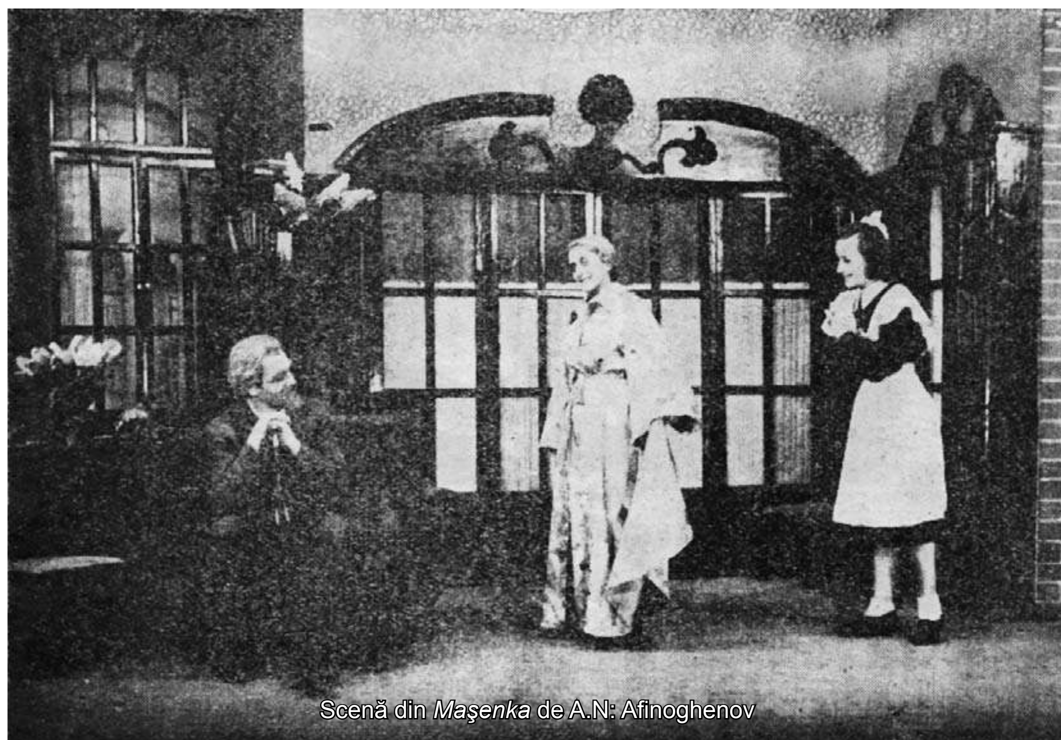
Cronica la premiera cu *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare (4 noiembrie 1952) pomeneşte de succesul obţinut cu *Platon Krecet* şi de faptul că noul spectacol constituie o realizare asemănătoare. În aceeaşi regie, a lui Nicolae Moldovan. Că semnatarul – Elefterie Voiculescu, din care am mai citat – consideră că „această comedie scoate în evidenţă preocupările mărunte care formează viaţa nobililor şi caracterele bolnăvicioase ale acestora", mai treacă-meargă, dar când

afirmă că „în Oraşul Stalin se joacă o piesă a unui dramaturg care în ţara sa, Anglia, este din ce în ce mai desconsiderat, iar în alte ţări capitaliste piesele i se transformă, folosite fiind pentru reclame“, ne cam luăm cu mâinile de cap! Parcurgem totuşi rândurile, în căutarea unor sugestii de joc, nu a caracterizărilor: „Emil Siritinovici a căutat să prezinte personajul pe care îl interpretează – *Orsino* – ca pe un bolnav de dragoste“; Vivi Candrea o prezintă pe *Viola* „în culori vii cu multă simplitate“; „Marius Pepino, interpretând pe *sir Toby*, reuşeşte să se identifice cu personajul“; Mihai Fotino (*sir Andrew*) prezintă „un cavaler al lumii feudale care, lipsit de inteligenţă şi de orice talente psihice sau fizice, ţine morţiş să se căsătorească cu o ducesă“; „rolul *Mariei*, cea care pune la cale tot felul de farse [...] este interpretat de Valy Voiculescu“ (dar cu mult haz şi savoare, adaug eu); „rolul clovnului [...] este interpretat de Constantin Adamovici“. Şi aici fac o derogare de la promisiunea de a nu reda interpretările semnatarului şi-l citez, cu menţiunea că subscriu la toate cele spuse: „Prin varietatea rolurilor jucate până acum, prin subtilităţile folosite în fiecare realizare, printr-o plasticitate deosebită, Constantin Adamovici arată şi de astă dată că printr-o muncă susţinută poate păşi spre o valorificare continuă a talentului său“ (A plecat în plină afirmare din Braşov, a trecut mai anonim prin Piteşti şi Arad, ca să se oprească la Cluj, unde a realizat câte ceva şi s-a pensionat ; dar dacă n-ar fi plecat?) „Tipul intendentului [...] s-a bucurat de o bună prezentare în interpretarea lui Cotty Hociung“ (*Drum nou*, 11 ian. 1953).

În caietul-program nr. 4 al stagiunii 1952–1953 (salutară iniţiativă de a le numerota a secretarei literare Valeria Stănescu, susţinută – evident – de directorul Marin Pârâianu şi preluată, peste ani de Dimitrie Roman, unul dintre cei mai buni secretari literari din ţară), găsim o poezioară de câteva rânduri, semnată Abdulla Kahar, intitulată *Cântec*. O reproduc :

„Lumina zilei aici am văzut;
Iată şi casa în care am crescut...
Sub măr, în grădină la noi,
Este o colibă, cât un muşuroi...
În copilărie acolo m-ascundeam de soare
În zile dogorâtoare
Când privighetorilor, de cântec clocotind,
Arbuştii le răspundeau – înflorind.“

Abdulla Kahar este autorul (sau autoarea?) piesei *Năframa de mătase*, a patra premieră a stagiunii, prezentată în 1 februarie 1953 sub formă de comedie muzicală, în regia unui binecunoscut om de teatru – Puiu Maximilian –, cu muzică originală de S. Iudakov, aranjamentele muzicale Arnold Schmidt, coregrafia Gerda Sulzer, decorurile şi costumele tot o cunoştinţă a braşovenilor: Panny Maximilian. Am văzut spectacolul, dar nu mai ştiu *ce* şi *cum* se cânta. Nu găsesc nici în ziar o relatare, aşa că mă rezum la cele scrise în programul spectacolului de către interpreta principală, Lavinia Teculescu, şi de Valeria Stănescu, secretara literară. Lavinia expune subiectul: „Un străvechi obicei uzbec cere ca logodnica să brodeze celui ales o năframă de mătase. O asemenea năframă, stropită cu albastrul cerului, roşul rodiilor, verdele lanurilor de bumbac, galbenul spicului copt, înfloreşte în mâinile Hafizei şi ale lui Saltanat şi – aidoma unui personaj dramatic – ea revine adesea în discuţiile eroilor piesei. Bătrânele Hamrobibi şi Holniso nu visează altceva decât ca năframa purtătoare a atâtor gânduri frumoase să lege în sfârşit destinele copiilor lor, Hafiza şi destoinicul Dehcanbai. Or, iată că cei doi tineri eroi năzuiesc la ceva mai mult decât la o fericire egoistă.“ În ce fel, ne dă amănunte



Scenă din *Maşenka* de A.N: Afinoghenov



Scenă din *Platon Krecet* de Aleksandr Korneiciuk

relatarea Valeriei Stănescu, cu titlul „În ţara aurului alb“: „Dincolo de Caspica, dincolo de nisipurile fierbinţi ale deşertului Kara-Kum, se întinde minunata ţară a «aurului alb», ţara bumbacului – Uzbekistanului Sovietic.“ Nisipurile întinse pe ambele maluri ale unui fluviu tot mai leneş, „înaintează treptat, înghiţind an de an sate şi oaze, alungând oamenii spre alte meleaguri“. Zorile unei vieţi noi se ridică deasupra Uzbekistanului odată cu – bineînţeles! – Marea Revoluţie din Octombrie şi oamenii încep „lupta aprigă împotriva nisipului şi pentru readucerea la viaţă a pământurilor sterile“, din ceea ce se numea Stepa Flămândă. Ele sunt irigate: s-au construit canale, un uriaş stăvilar, şi astfel a apărut aşa-zisă „Mare Uzbekă“, imens rezervor de apă, lângă Samarkand. „Pentru acest pământ de care e legat viitorul fericit al întregului popor, vor porni să înfrunte arşiţa, nisipul şi oboseala, tinerii eroi ai piesei *Năframa de mătase*, Dehcanbai şi Hafiza.“

Ceea ce a urmat s-a numit *Maşenka* (1 aprilie 1953), tot de un autor sovietic: A. N. Afinoghenov, căzut în războiul de apărare al patriei sale invadată de hitlerişti. Întreaga piesă respiră „încredere în demnitatea omului, în rosturile năzuinţei lui spre mai bine“ – scrie secretara literară, în caietul-program. În câteva cuvinte, e redată transformarea care se produce în sufletul şi viaţa unui bătrân savant, Okalomov, însingurat şi rupt de evenimente, după ce i-au murit cei dragi şi cei mai apropiaţi prieteni. Izolat de lume, trăieşte între operele şi manuscrisele sale. Şi tocmai în universul lui solitar, izolat ca o cetate, pătrunde la un moment dat o făptură gingaşă, ca o lumină: o nepoată pe care n-o cunoscuse, Maşenka. Sigur că nu-l încântă prezenţa ei, vrea s-o îndepărteze, îl enervează, dar discreţia comportamentului ei afectuos şi generozitatea prietenilor apropiaţi care o vizitează îl fac să simtă bucuria de a trăi, după care tânjea. Piesă moralizatoare la rândul ei, dar nu neapărat propagandistică, ci de comportament existenţial, transformat discret prin insinuarea, în universul ursuz, a unor prezenţe vii, stimulatoare. În spectacol, Maşenka a fost tânăra actriţă Vivi Candrea şi jocul ei a entuziasmat şi a plăcut. Folosesc spre edificare, în ceea ce o priveşte, cuvintele mai raţionale ale unei cronici cu multe altele neraţionale, de o demagogie exasperantă, semnată de doi autori – Dumitru Stănescu şi Alexandru Meltzer. Astfel: „În rolul tinerei fete de 15 ani, Vivi Candrea [care era şi de statură mai scundă – *n.m.*] a găsit suficiente mijloace artistice pentru a reda procesele cele mai subtile ale vieţii interioare ale acestei fetiţe, creând o Maşenkă delicată şi gingaşă, simplă, de o deosebită curăţenie sufletească.“ Da, dar ce legătură are asta cu afirmaţia că „autorul arată că lupta împotriva rămăşiţelor burgheze din conştiinţa oamenilor se duce cu arma criticii şi autocriticii, metoda comunistă de lichidare a lipsurilor“, şi mai ales cu precizarea de învăţământ politic: „Cu cât se conturează mai precis în realitatea sovietică minunatul început al comunismului, cu atât apar mai clar trăsăturile morale înalte ale omului nou, omul sovietic.“ (Dau aceste *perle* ale publicisticii anilor cincizeci nu pentru a le lua în seamă cineva, ci doar pentru a contura mai bine contextul în care se făcea teatru şi artă atunci, printr-o dedublare conştientă între profesionalism şi dogmă. Nici vorbă de „minunatul început al comunismului“, în piesă: subiectul dezvolta o transformare psihică esenţială a unui om însingurat, la bucuria şi *minunea vieţii*, nu a unei direcţii politice. Iar artiştii transmiteau, prin spectacolul lor emoţionant, revelaţia acestei transformări omeneşti, fără nicio aluzie la sarcinile de partid. Dar aceasta a fost realitatea atunci, şi pentru a răzbi se mima ataşamentul şi se clama modelul sovietic – căci în Minister era şi un faimos consilier de la Moscova, cu atribuţii de cenzor absolut în orientarea repertoriilor şi în informaţiile despre viziunea spectacolelor. Cronicarii mai au câteva aprecieri ponderate, când spun că Elena Stescu „impresionează prin simplitatea jocului simplu şi

natural“ şi că în rolul bătrânei *Motea*, de câteva replici, „Nunuţa Hodoş a dovedit că nu dimensiunea rolului dă posibilitate actorului de a crea o imagine artistică valabilă, ci posibilităţile sale“ (*Drum nou*, 12 mai 1953).

A şasea premieră a stagiunii şi ultima pe care am văzut-o eu în acel an de absolvire a fost *Titanic vals* de Tudor Muşatescu (26 iunie 1953). Comedie pusă în scenă de un experimentat al genului – prin rolurile interpretate, dar şi prin montări personale –, Mişu Fotino. Poate a mai regizat-o cândva, undeva, în peregrinările lui. Aşadar, *Titanic vals*, cu o distribuţie – cum se zice – „mănuşă“, aspect semnalat şi de cronicarul Alexandru Dincă: „Despre interpretarea personagiilor se pot spune lucruri bune. În primul rând, ca fapt pozitiv, este buna distribuire a actorilor, creându-se omogenitate în interpretare din partea colectivului de actori.“ Astfel: *Spirache Necşulescu*–Mişu Fotino, mucalit, discret, cu aere de supunere formală într-o familie în care (cu o excepţie) toţi pretind şi domină, iar el pare resemnat *sub papuc*, însă având o licărire ştrengară în ochi; în program e consemnată şi o dublură, în persoana lui Teofil Căliman (pe care nu l-am văzut, dar îl intuiesc mai reţinut în sine, fără ştrengărie în ochi); *Dacia*, soţia lui – Eugenia Eftimie Petrescu, autoritară, severă, agasată de blândeţea lui Spirache şi decisă să preia ea iniţiativa, cu orice mijloace, în această a doua căsnicie din viaţa lui, unde a nimerit. Şi ce scrie cronicarul? „Mişu Fotino, în rolul lui *Nea Spirache*, a reuşit să prezinte tipul funcţionarului la prefectură cu sufletul măcinat de putreda morală burgheză.“ Să fim serioşi: numai morala asta nu-l măcina! Eugenia Petrescu „a reuşit să prezinte pe femeia ambiţioasă, însetată de glorie şi bogăţie, în stare să-şi vândă sufletul pentru a i se spune «doamna Necşulescu» şi nu «madam Necşulescu».“. În principiu, e adevărat. Şi în totală conformitate în ce o priveşte pe Vévé Cigalia: „Vévé Cigalia, interpretând pe *Chiriachiţa*, a prezentat o veritabilă soacră, moştenită de Spirache prin actul dotal, unde s-a prevăzut ea însăşi, veşnic preocupată cu pasienţa în care «cărţile ei nu mint niciodată», astâmpărându-şi nervii cu obişnuita-i cafeluţă şi gata să sară cu gura pe oricine şi din te miri ce. Aplauzele de la premieră au confirmat justa interpretare.“ Dar obsesia clasei renegate politic se arată când nu te aştepţi, ostentativ: „*Miza*, în interpretarea Victorinei Oniceanu, prezintă spectatorului tipul tineretului educat de burghezie [...] O bună interpretare a avut Mihai Fotino în *Traian*, băiatul cel mare al lui nea Spirache [...] amator de sporturi, însă sport legat de concepţia burgheză, acela al profitului material“ (Şi ce vroia vlăjganul? Doar să câştige la cursele de cai!) „Tipul ofiţerului din armata burghezo-moşierească, îngâmfat şi lipsit de conştiinţă [...] este interpretat de C. Săsăreanu, care a reuşit să redea o oglindă fidelă a instrumentului de opresiune al regimului de tristă amintire.“ (Ei, pe naiba! Era prea îngâmfat de uniformă, numai la regim nu se gândea el, iar nu de conştiinţă era vorba în atitudinea lui laşă, ci de lipsă de răspundere.) Ceea ce nu sesizează cronicarul şi nu menţionează e că toţi trei au avut în evoluţiile lor un haz autentic şi firesc motivat. Este îndreptăţit să remarce interpretarea *Genei*, susţinută în registrul dramatic adecvat de Valy Voiculescu: „Stările sufleteşti prin care trece Gena au fost redate cu multă sensibilitate de Valy Voiculescu.“ (*Drum nou*, 14 aug. 1953)

STAGIUNEA 1953–1954

Din 1954, terminând şcoala, n-am mai văzut spectacolele teatrului din Braşov decât sporadic, fie cu ocazia vizitelor la colegi, fie cu primele atribuţii de cronicăraş la revistele *Contemporanul* şi *Teatrul*. Mai târziu, au apărut şi deplasările pentru Televiziune, din 1965 începând, până în anul 2000. Aşa că pot spune că am o imagine concludentă despre evoluţia Teatrului din Braşov, de la înfiinţare până în zilele noastre, şi impresiile mele se conjugă la diferite intervale cu cele consemnate în presă sau în

amintirile tipărite (puţine, atâtea câte sunt). Nefiind contestate în comparaţie cu altele, mă simt îndreptăţit să spun că pot caracteriza drumul de peste 60 de ani al acestui teatru ca unul *consecvent şi rodnic în afirmarea etalonului profesional* corespunzător vremii, cu tendinţele înnoitoare periodic revendicate în general şi regăsite în practica acestei trupe – cu oscilaţii, desigur: cu momente de şovăială şi fluctuaţii de personal, cu mai puţină angajare uneori în creaţie şi mai mult în rutină. Dar, într-o estimare generală, sintetică, se impune linia *permanent ascendentă*, care-i conferă Teatrului atributul de *colectiv serios omogen*, care nu şi-a propus parcă niciodată să râvnească la rangul unor scene din Capitală, dar nici n-a coborât la ambiţia precară de provincialism, ca multe alte scene din ţară, cu orizont restrâns şi prestaţii comode.

Aflu dintr-o cronică de la începutul anului 1954 că premiera cu piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian (5 ianuarie 1954) a însemnat „un nou“ succes al Teatrului de Stat din Oraşul Stalin. Şi pot să cred asta, gândindu-mă la distribuţie, care, cu o singură excepţie, a fost inspirat alcătuită: Cotty Hociung (*Grigore Bucşan,* marele industriaş), Marius Pepino (*Borcea*, directorul ziarului) şi o tânără actriţă venită de la Cluj, Geta Grapă (născută ca un dar adus de Moş Crăciun în sac, pe 25 decembrie 1929, cu studii la Institutul de Teatru de acolo, la clasa profesorului Ştefan Braborescu), în rolul *Magdei Minu*, studenta îndrăgostită de personalitatea lui Alexandru cel Mare. Excepţia e în distribuirea lui Mişu Fotino în *Alexandru Andronic*. Nepotrivire clară de vârstă: profesorul de care se îndrăgosteşte până la urmă studenta lui, Magda Minu, nu era bătrân, dar interpretul da. Mişu Fotino, născut în 1886, avea atunci 68 de ani; fata, în persoana Getei Grapă, 24. Diferenţă de câteva generaţii. De ce l-o fi distribuit totuşi regizorul colaborator Mihai Zirra, în această nepotrivită relaţie, nu ştim; ştim că şi-a luat însă, din prevedere, o variantă plauzibilă, în persoana tânărului vlăstar Fotino, Mihai, ca dublură, semn că era conştient de inadvertenţă încă de la început. Că a jucat sau nu seniorul Fotino rolul, iar nu ştim; ştim că în cronica din 10 ianuarie a fost consemnată interpretarea junelui Mihai şi, având în vedere că premiera a avut loc cu cinci zile înainte, în 5 ianuarie, nu cred că cei de la gazetă l-ar fi putut neglija pe venerabilul actor. Nu ne spune mare lucru cronica, dacă afirmă sec că „Interpretul [*n.m.* – care?] a redat în Alexandru Andronic portretul unui intelectual surd la frământările sociale [...] care, pus în faţa unui fapt rupt de preocupările lui istorice strict ştiinţifice, se bâlbâie, devine timid şi copilăros până la ridicol“. Îi reproşează, însă, trecerea bruscă de la discuţia violentă cu Bucşan la afecţiunea faţă de Magda. Iar pentru Geta Grapă are cuvinte de apreciere, spunând că „a reuşit să prezinte în Magda Minu o studentă uşuratică, halucinantă, fixomană, exaltată, care îndrăgeşte până la iubire patetică chipul şi gloria lui Alexandru cel Mare“ – caracteristici despre personaj, nu despre interpretă. E edificator însă în prezentarea lui Marius Pepino în rolul directorului ziarului, a cărui *înaltă* interpretare „se caracterizează prin spiritul său satiric, prin verva şi humorul pe care îl întâlnim în gesturi şi expresii, în lipsa de pudoare cu care-şi arată necinstea“. Şi în privinţa lui Cotty Hociung: „venalitatea, lăcomia, îngâmfarea, irascibilitatea, egoismul lui Bucşan sunt dezvăluite de interpret într-un mod inteligent şi nuanţat“ (P. Drăgulea, *Drum nou*, 10 ian. 1954). Dar, iată, peste 31 de ani, aflu dintr-un interviu al talentatei artiste că venerabilul Mişu Fotino n-a interpretat rolul: „[...] primul meu rol de mare succes a fost Magda Minu din *Ultima oră*, de care mă leagă o amintire pe care îmi face plăcere s-o povestesc. Profesorul Andronic era regretatul Mişu Fotino, un partener desăvârşit. Dar distanţa dintre noi era cam mare, dacă te gândeşti că aveam pe atunci 20 de ani [*n.m.* – …şi patru, mai exact]. La îndemnul regizorului, am început să repet în taină cu fiul său, cu

Mihai Fotino. Nu-mi amintesc precis care au fost împrejurările care au favorizat deconspirarea «complotului», ştiu doar că la spectacolul în care ne-a văzut pe amândoi jucând, Mişu Fotino ne-a felicitat din toată inima şi, cu delicateţea ce-l caracteriza, a cedat în favoarea fiului" (*Astra*, 3 mart. 1985). Dar fiul, la 80 de ani şi ceva (în 2011), lămureşte în ce a constat „deconspirarea" şi-şi face o tardivă *mea culpa*: anume, în seara premierei, lui Mişu Fotino senior, costumat şi machiat, i s-a spus că nu va juca el, ci fiul său... Cinică glumă a regizorului Zirra!

În luna ghioceilor s-a prezentat a patra premieră a stagiunii (5 martie 1954): piesa *Vinovaţi fără vină*, a dramaturgului rus A. N. Ostrovski, în regia lui Ion Simionescu (nume nou şi longeviv pe afişele teatrului). Spectacol (pe care l-am văzut şi eu mai târziu) dens, închegat, cu amestec de dramă şi comedie, eroi vii, sentimente pronunţate, complexe, replici cu ecou sufletesc. Spunea Stanislavski că „în minunatul stil al lui Ovstrovski [...] niciun cuvânt nu poate fi înlocuit" şi că un rol „trebuie să capete un conţinut sufletesc, întocmai cum o corabie are nevoie de echipaj şi încărcătură" (*Viaţa mea în artă*, Cartea Rusă, 1958, pp. 150,153). Ceea ce, în piesa la care ne referim, se petrece cu pregnanţă realistă şi profunzime dramatică. Nu durerea tinerei Otradina, înşelată în iubire de Murov (care a preferat să se căsătorească cu moştenitoarea unei mari averi, devenind un influent şi bogat personaj dintr-un orăşel de provincie) şi disperată de pierderea copilului (pe care îl caută înverşunat), constituie esenţa acţiunii (care ar fi putut deveni melodramatică), ci traiectoria unor destine de împlinire în viaţă, frumos şi cinstit, generos – cum e cel al marii artiste Krucinina, care a fost cândva Otradina, ori meschin, pentru o ascensiune avidă de înavuţire şi falsă recunoaştere, reprezentat de Korinkina şi Milovzorov, exemplare tipice de preţiozitate, de prostie şi intrigi de culise. Sau Şmaga, ratat şi decăzut. Mediul ales de dramaturg este al actorilor, care, potrivit spuselor unui personaj, sunt victimele unei condiţii precare: „Actorii n-au asigurată ziua de mâine, sunt – cum se spune europeneşte – proletari; iar pe limba noastră rusească – *păsări ale cerului*. Unde li se presară grăunţe, acolo ciugulesc şi unde nu, flămânzesc." Interesante sunt mărturiile din caietul-program ale actriţei Eugenia Eftimie Petrescu, despre interpretarea celor două roluri în care a fost distribuită – al fetei Otradina şi al actriţei Krucinina: „Când mi s-a încredinţat rolul Krucininei din piesa *Vinovaţi fără vină*, m-am găsit deodată în faţa unui personaj cu totul deosebit de ceea ce interpretasem până atunci... În piesa anterioară – *Titanic vals* – am avut de interpretat o mamă: Dacia. Ecoul sentimentelor Daciei nu se risipise bine în mine şi iată că aveam să dau viaţă unei alte mame, care se deosebeşte fundamental de Dacia. Crezul care determină acţiunile Daciei ar putea să fie exprimate în câteva cuvinte: «Să mă îmbogăţesc, să obţin titluri şi putere socială cu orice preţ», pe când al Krucininei este: «Să fac să triumfe binele asupra răului». Krucinina nu suferă numai pentru drama sa proprie, ci se apleacă cu dragoste asupra frământărilor oamenilor simpli şi suferă pentru drama celor ce «ispăşesc fără a avea vreo vină»". Iar cronica semnalează maturitatea profesională a întruchipării personajelor: „Succesul de care s-a bucurat piesa *Vinovaţi fără vină* se datoreşte seriozităţii cu care a fost interpretat fiecare rol în parte." Şi exemplifică cu Eugenia Eftimie Petrescu: „Pasiunea cu care a redat unele momente atât din viaţa tinerei fete sărace dar stăpânită de o iubire sinceră (*Liubov Ivanovna Otradina*), cât şi felul în care a ştiut să se transpună într-o actriţă (*Elena Ivanovna Krucinina*), care nu joacă pentru gloria ei personală, ci pentru popor, face ca spectatorul să vadă în interpret adevăratul personagiu creat de Ostrovski." Se remarcă cu entuziasm debutul unui tânăr actor, care până atunci slujise însufleţirea păpuşilor la

Secţia pentru copii – Longin Mărtoiu: „Transpunerea în rolul care i se potriveşte de minune, mimica folosită în interpretare, ne dă certitudinea că printr-o muncă perseverentă Longin Mărtoiu va ajunge un actor de valoare“ (Corneliu Buda şi Gheorghe Sârbu, *Drum nou*, 10 mart. 1954). A ajuns, şi, după mai multe stagiuni aici, la munte, unde a realizat alte roluri apreciate, îl vom întâlni la mare, la Constanţa, unde s-a transferat şi s-a căsătorit cu o excelentă secretară literară: Georgeta Mărtoiu. Tot acolo îi vom regăsi pe Emil Sassu şi pe Marcela Aruncuteanu, devenită între timp – şi ea – Sassu. Colectiv bun, apreciat, cu spectacole pe care mulţi dintre noi le vedeam vara, pentru că atunci ne trăgea aţa la unduirile valurilor şi teatrul îşi continua stagiunea până în septembrie.

La puţin timp după premiera piesei lui Ostrovski, în martie 1954, Marin Pârâianu e înlocuit din funcţia de director cu actorul **Ion Neleanu**. Care va avea şansa de a rămâne la conducerea instituţiei 6 ani. Din 31 de titluri ale celor cinci stagiuni, aproape jumătate au fost onorate cu interpretări de foarte bună calitate, ilustrând un climat de seriozitate şi exigenţă în cadrul trupei, cu miză pe teatralitate autentică.

Deşi suntem în ceea ce s-a numit mai târziu „obsedantul deceniu“, semnele unei desprinderi relative din chingile dogmei încep să se contureze mai pronunţat, prin reconsiderare lucidă a modului de lucru specific artei teatrale şi prin unele tendinţe noi în exercitarea profesiei cu fantezie şi originalitate. Asta, şi în contextul unor contacte cu unele trupe străine, care ne-au vizitat începând din 1950, prilejuind oamenilor noştri de teatru motive de reflecţie despre adevăr şi autenticitate în interpretare. (În 1950 Teatrul Academic de Stat „E. Vahtangov“ din Moscova; în 1953 „Mossoviet“; în 1956 Teatrul „L'Atelier“ din Paris; tot atunci Teatrul Academic de Artă din Moscova, „MHAT“; în fine, în 1959, trei turnee: Berliner Ensemble în mai, Teatrul „Vieux Colombier“ în iunie şi din nou „Mossoviet“ în octombrie.) Dar şi arta noastră teatrală a entuziasmat şi a cucerit lumea, prin turneele Teatrului Naţional din Bucureşti: la Paris, în iunie 1956, cu *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (repetată în tren, pentru a-i intensifica ritmul de la patru ore la două jumătate) şi *Ultima oră* de Mihail Sebastian; la Veneţia, un an mai târziu, în iunie, la un Festival Goldoni, cu *Bădăranii* (unde spectacolul a fost prezentat în aer liber, pe ploaie, şi niciun spectator n-a părăsit spaţiul), montarea românească fiind considerată cea mai autentic goldoniană şi fiind distinsă cu Marele Premiu (filmul-spectacol al Cinematografiei ne edifică fără rezerve); în septembrie-octombrie 1958, în U.R.S.S., cu *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Anii negrii* de N. Moraru şi Aurel Baranga, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Bădăranii* de Goldoni şi *Revizorul* de Gogol (pentru care au fost felicitaţi îndeosebi). Se înfiinţează şi două unităţi specifice, una privind formarea profesională a viitoarelor cadre de actori, regizori, teatrologi şi operatori de film – Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică (I.A.T.C.) –, iar a doua cu rost de stimulare şi susţinere a iniţiativelor breslei, premergătoarea UNITER-ului actual – Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică (A.T.M.), în septembrie 1957, având-o drept preşedintă pe Lucia Sturdza-Bulandra. Se naşte, astfel, un curent împotriva tendinţelor stângiste, de rigiditate ideologică şi de interpretare dogmatică a activităţilor scenice. Problema e consemnată în studiul *Teatrul românesc contemporan şi societatea socialistă*, din volumul consacrat acestei perioade de evoluţie, apărut în 1975: „Procesul înlăturării acestor neajunsuri care ar fi putut, prin adâncire şi extensie, să dăuneze foarte mult teatrului, jugulând tendinţele novatoare şi transformând scena într-o tribună a lozincilor seci, începe prin 1953–1954. Anii aceştia şi cei următori coincid cu un adevărat salt spre calitate, spre nou, prin părăsirea schematismului în dramaturgie şi a dogmatismului


Scenă din *Tania* de A. Arbuzov

în regie şi scenografie. Se cultivă fantezia, îndrăzneala, este promovată personalitatea creatoare, originalitatea, se încurajează afirmarea cât mai pregnantă a specificului naţional“ (*Teatrul românesc contemporan*, Editura Meridiane, 1975, p. 20). Intrând în Institut în 1953, confirm cele de mai sus, cu precizarea că atunci s-a format generaţia care a râs de obtuzitatea activiştilor marxişti şi a respins îndoctrinarea, cu gândurile îndreptate spre desluşirea şi asimilarea condiţiei artei adevărate, generaţie numită pe drept cuvânt, pentru surprinzătoarea şi autentica ei performanţă, „de aur“ şi sărbătorită periodic, până în 2006, în memorabile spectacole cu public. Ea a constituit, într-un fel, şi temeiul unor spectaculoase înnoiri în practica scenică, afirmate exemplar, la începutul anilor şaizeci, prin spectacolul *Cum vă place* de Shakespeare, realizat de Liviu Ciulei la Teatrul Municipal.

În studiul său despre teatralizare şi reteatralizare, pomenit mai înainte, Miruna Runcan detaliază aspectele acestei perioade, cu exemple edificatoare: „Privind lucrurile mai îndeaproape, jumătatea anilor cincizeci pare să aducă prima scurtă perioadă de înmuiere a vigilenţei revoluţionare, cel puţin în planul vieţii culturale.“ Şi exemplifică prin opiniile formulate, în problema *libertăţii de creaţie*, în dezbaterea declanşată de revista *Contemporanul*, în primăvara anului 1956: Val Mugur despre regia de teatru (bolile regiei sunt bolile profunde ale tinerelor instituţii), Mihai Raicu despre „meşteşugari şi artişti“, Sorana Coroamă (cu un îndemn la trecerea îndrăzneaţă de la faza anarhică a regiei la cea ştiinţifică). Cu puncte de vedere polemice, prin intervenţiile lui Victor Eftimiu, Ion Şahighian, Simion Alterescu, Marin Iorda, Nicolae Massim, încununate cu mesajul clar formulat despre autenticitate şi creaţie, în vara anului respectiv: „Numai regizorul autentic descoperă şi pe poet şi pe actor şi îi îngemănează pe amândoi în ceea ce numim spectacol“, Miruna

Runcan precizând faptul că „unul dintre actorii principali ai liniei de atac este poetul, esteticianul, regizorul, teatrologul Radu Stanca“ (*vol. cit.*, pp. 228–240).

La realizarea spectacolelor braşovene alternează timp de şase stagiuni (1954–1960), cu puţine excepţii, regizorii angajaţi Ion Simionescu şi Mihai Pascal. Alternanţă colegială, cu profit pentru ţinuta artistică a spectacolelor. Pregătită pentru concursul tinerilor actori, *Tania* de Aleksei Arbuzov a avut premiera în 5 iunie 1954. „Se poate spune că“ – notează cronicarii ziarului local – „răspunzând exigenţelor artistice pe care le ridică textul piesei, colectivul de actori, având la dispoziţie un timp scurt de pregătire, a reuşit să prezinte publicului din oraşul nostru un spectacol cu multe calităţi.“ Eroina, tânără căsătorită şi preocupată mai mult de confort, trăieşte o experienţă dureroasă, care duce la despărţire, pierderea copilului, maturitate însingurată şi abia mai târziu reechilibrare, prin afecţiunea unui om înţelegător. „Vivi Candrea, în rolul *Taniei*, a reuşit să redea pe tânăra soţie care, înţelegând greşit iubirea, şi-a pierdut soţul, ilustrând cu vigoare stările sufleteşti pe care le parcurge de-a lungul celor patru acte.“ C. Voinea Delast întruchipează „un soţ fidel, care luptă pentru readucerea Taniei în viaţa socială“. Omul alături de care eroina îşi va găsi echilibrul e interpretat de Ştefan Alexandrescu, căruia îi va trebui doar „să pună mai multă căldură în momentele de apropiere sufletească faţă de Tania“ (Al. Dincă şi Gh. Sârbu, *Drum nou*, 11 iun. 1954).

Ion Simionescu prezintă la sfârşitul stagiunii, în 28 iunie 1954, premiera comediei lui I. L. Caragiale, *D-ale carnavalului*. Unde, dacă aş imagina o distribuţie fără să mă uit în program, i-aş vedea în principalele roluri pe Emil Siritinovici în *Nae Girimea*, pe Ştefan Alexandrescu în *Pampon*, Andrei Armancu ar fi *Crăcănel*, Geta Grapă – *Miţa Baston*, Valy Voiculescu – *Didina Mazu*. Am intuit corect doar în privinţa primilor trei, pentru că *damele* m-au trişat: au fost Eugenia Eftimie Petrescu – *Miţa Baston*, iar *Didina Mazu* – Elena Zaharini (despre care nu ştiam şi nici n-o voi regăsi des în distribuţiile viitoare). „Emil Siritinovici reuşeşte printr-un joc natural şi expresiv să arate caracterul personajului interpretat“; Ştefan Alexandrescu „a prins just în rolul lui *Iancu Pampon* împletirea dintre grosolănia acestuia, nemascată cu vorbe umflate [...] şi mărginirea sa de individ tras pe sfoară“; Miţa Baston, în interpretarea Eugeniei Eftimie Petrescu, „ar trebui să fie mai lucidă şi mai ipocrită pentru a corespunde pe deplin intenţiilor lui Caragiale [...] Bine distribuit în rolul lui *Mache Razachescu*, Andrei Armancu a realizat o adevărată creaţie“. Spectacolul e apreciat ca „un succes al Teatrului de Stat“ (*Drum nou*, 12 nov. 1954). În încheiere, mi-ar plăcea să vă amuz cu câteva cugetări spirituale ale celebrului scriitor: „Noi spunem totdeauna adevărul când nu ni se-ntâmplă din contra“; „Nu căutaţi totdeauna inspiraţia la un kilometru, ea ne stă foarte adesea sub nas“; „Pentru un român care ştie citi, cel mai greu lucru e să nu scrie“ (din *Moftul român*).

STAGIUNEA 1954–1955

În stagiunea următoare, chiar la începutul anului (8 ianuarie 1956), Ion Simionescu prezintă în premieră drama lui Maxim Gorki, *Cei din urmă*, datând din 1908. Alternanţa de genuri, între comedie şi dramă, îi prieşte şi-i caracterizează vocaţia teatrală complexă. Un regizor matur şi serios. „Linia spectacolului este ascendentă, de un dramatism bine dozat“ – citim într-o cronică. Interpretarea rolurilor, pe o direcţie generală justă, a contribuit la închegarea unui joc de ansamblu elocvent: Ştefan Alexandrescu, în rolul lui Ivan Kolomiiţev a avut „o creaţie remarcabilă“; Eugenia Eftimie Petrescu a sugerat distinct „mocnelile unui caracter înfrânt“, în *Sofia*; Victorina Oniceanu e, în *Nadejda*, aşa cum a conceput-o Gorki,


Scenă din *O familie renumită* de B. Romaşov

„femeie de «înaltă societate», cu moravuri mai mult decât uşoare, avidă de bani şi lux, cu o piatră în loc de inimă"; Vivi Candrea interpretează momentele cele mai dramatice ale *Liubovei*, „în măsură să cutremure spectatorul"; Geta Grapă redă veridic evoluţia *Verei* de la o adolescentă „zburdalnică" la femeia ce prevesteşte „trăsăturile unei a doua Nadejda"; Ion Neleanu, în Aleksandr Kolomiiţev, a avut „o interpretare prea simplificată"; Longin Mărtoiu, deşi cu „o linie de joc justă", nu a progresat faţă de *Vinovaţi fără vină*; jocul lui Emil Siritinovici, în doctorul *Leșci* – „bandit diplomat, fracul potrivindu-se de minune" – este bine realizat. Două veterane ale acestei scene impun prin forţa interpretării: actriţa emerită Vévé Cigalia, în doica *Fedosia*, „remarcabilă", şi Nunuţa Hodoş, *Sokolova*, „impunătoare şi fermă". Una dintre observaţii se referă la finalul actului patru, unde „lipsa aproape completă a luminii şi amplasarea în ultimul plan a patului, fac să treacă neobservată moartea lui Iakov, moment important, care se cere scos în evidenţă". Spectacol important, de nivel ridicat al colectivului, cronică judicioasă şi, mai ales, fără trâmbiţe propagandistice ca acelea de până acum (Gh. Dan, *Drum nou*, 23 ian. 1955).

În 5 martie 1955, premiera *O familie renumită* de autorul sovietic Boris Romaşov. O piesă cu mesaj patriotic, acţiunea petrecându-se în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, într-un orăşel din spatele frontului, şi având ca personaje principale membrii unei familii de feroviari. Regizorul Mihai Pascal şi-a făcut corect datoria, realizând un spectacol „echilibrat, plin de avânt şi edificator în ceea ce priveşte intenţia autorului". Mişu Fotino, în rolul bătrânului Ivan, aduce „multă căldură"; Gheorghe Vrânceanu (oare viitorul actor al Teatrului „Ion Creangă"?) „a redat cu talent pe mecanicul de locomotivă *Timofei*"; Virgil Fătu a fost un *Andrei* energic. „Remarcăm ingeniozitatea montării şi mai ales a semaforului care marchează începutul şi sfârşitul actelor". (*Drum nou*, 15 mart. 1955)

Tot în martie, dar peste un an, un spectacol omagial pentru sărbătorirea a 50 de ani de activitate a lui Mişu Fotino: *Hagi Tudose* de Barbu Ştefănescu-Delavrancea (20 martie 1956). Ales, probabil, la dorinţa sărbătoritului; nu cred însă că şi persoana şi contextul care au produs reprezentaţia. Contextul – un examen de regie la I.A.T.C.; persoana – studenta Geta Tomescu. Dar, se pare că întreaga acţiune legată de spectacol – în afară de interpreţi – a fost lăsată pe mâini străine de teatru. Caiete ca acela de acum n-am mai văzut, de la spectacolele trupelor particulare din perioada interbelică: cu reclame, anunţuri, programe cinematografice, interviu extras din presă, o prezentare de modă, îndemnuri („Citiţi *Drum nou – Contemporanul – Scânteia tineretului*"), meciul Dinamo Oraşul Stalin–Dinamo Bacău... Ce mai e? A, întrebarea-avertisment: „Ţi-ai completat buletinul Pronosport?" Despre teatru? Câteva rânduri ale lui Mihai Pascal în legătură cu noile spectacole despre şi cu tineri (*Cu dragostea nu-i de glumit, Nota zero la purtare*) şi o prezentare a piesei din tezaurul literaturii noastre clasice, ce conţine „o seamă de lucruri pe care burghezia s-a străduit să le răpească poporului". Ghiveci publicistic, amestec de informaţii fără noimă şi de prisos, redactat de Jean I. From, „de la Teatrul de Stat Oraşul Stalin", nume pe care l-am întâlnit, în lista personalului, ca organizator de spectacole. E evident că secretara literară serioasă, care a înzestrat o bucată de vreme teatrul cu o *carte de vizită* de reală ţinută culturală, n-avea nicio legătură cu isprava asta compromiţătoare, sau nu mai era, de fapt, în teatru. Comentatorul spectacolului îi evidenţiază, firesc, pe Mişu Fotino, care „a realizat o frumoasă creaţie [...] printr-un joc expresiv, variat, nuanţat cu subtilitate", şi – la un grad de implicare „firesc, cald şi sincer" – pe Vivi Candrea-Neleanu, Eugenia Eftimie Petrescu, Savu Rahoveanu. Cronicarul forţează semnificaţiile personajelor, împărţindu-i în „chipuri luminoase" şi parveniţi ce trebuie demascaţi, printr-o poziţie critică (cele interpretate de Marius Pepino, Vévé Cigalia chiar, Valy Voiculescu şi


Scenă din spectacolul *Cei din urmă* de Maxim Gorki

tânărul Mihai Fotino), ceea ce face ca spectacolul să nu poată fi considerat reuşit, datorită faptului că „galeria personajelor negative nu este ridiculizată şi, deci, tăişul satirei lui Delavrancea este tocit“ (Bazil Dunăreanu, *Drum nou*, 25 mart. 1956).

STAGIUNEA 1956–1957

Din stagiunea 1956–1957, mă voi referi la două spectacole, care au reprezentat momente importante în evoluţia teatrului braşovean: comedia lui Alexandru Kiriţescu, *Gaiţele* (premiera 18 august 1956) şi drama romantică a lui Mihail Lermontov, *Mascarada* (premiera 23 martie 1957). Montate de Mihai Pascal – fireşte, comedia, şi de sobrul Ion Simionescu – drama romantică. Unele spectacole, după cum ştim, se impun memoriei publice şi printr-o creaţie excepţională în interpretarea unui personaj de prim-plan; în cele două cazuri a fost vorba de Vévé Cigalia, în *Aneta Duduleanu* din *Gaiţele*, şi de Emil Siritinovici în *Arbenin* din *Mascarada*.

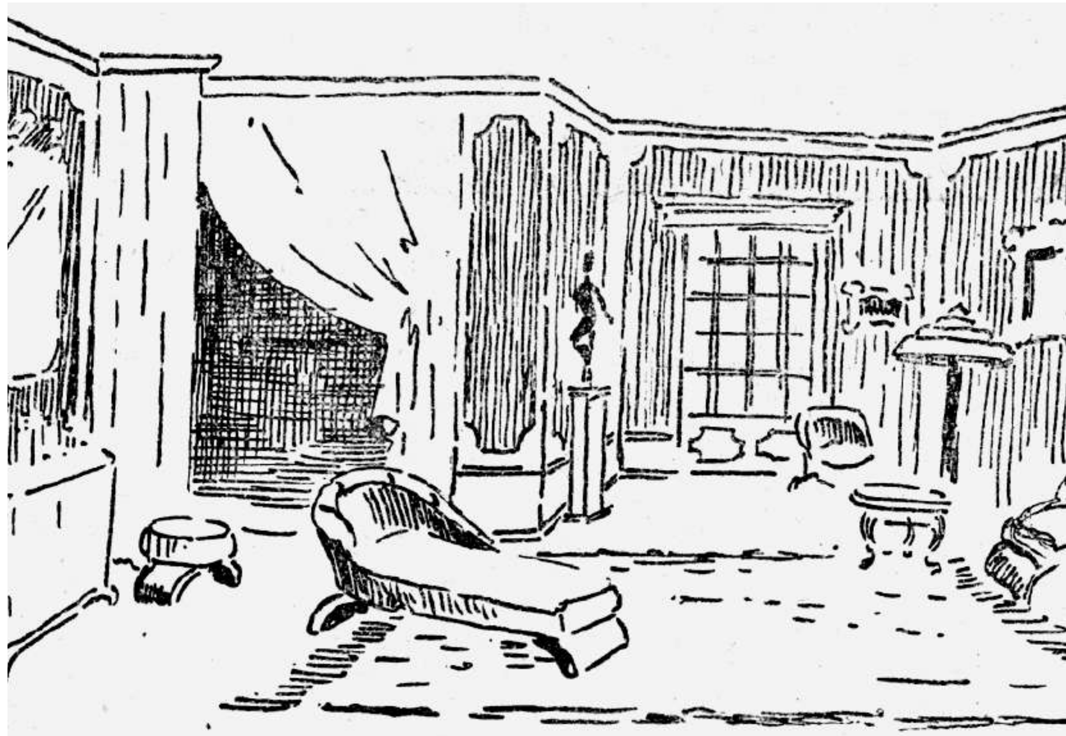
Alexandru Kiriţescu mărturiseşte că a scris *Gaiţele* după ce a locuit o vreme la Craiova şi i-a cunoscut îndeaproape pe marii moşieri care stăpâneau pământurile Olteniei, „adevăraţi seniori feudali, cu lăcomia, avariţia, trufia şi cinismul lor“. La Braşov, Vévé Cigalia (artistă emerită) „realizează o veritabilă creaţie în acest rol principal. Meritul interpretării ce i-o dă marea noastră artistă constă în faptul că, păstrându-se în nota de bonomie şi de comic firesc al rolului, reuşeşte să nuanţeze cu multă subtilitate caracterul brutal şi lipsa oricărui sentiment de dragoste pentru oameni, în inima bătrânei moşierese. Aplauzele la scenă deschisă subliniază adeziunea spectatorilor la interpretarea realistă dată acestui personaj […] În rolul celor două surori ale Anetei [...]Eugenia Eftimie şi Elena Stescu reuşesc să compună cu o bogată gamă de resurse comice şi dramatice tripticul bătrânelor gaiţe“. Emil Siritinovici şi Virgil Fătu au o interpretare „minuţios nuanţată, veridică, a rolurilor celor doi fraţi, *Ianache* şi *Georges*“, rolul *Wandei Serafim* „este susţinut


Nunuţa HODOŞ, Eugenia EFTIMIE, Vévé CIGALIA, Elena STESCU, Victorina ONICEANU, Emil SIRITINOVICI și Virgil FĂTU în *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu

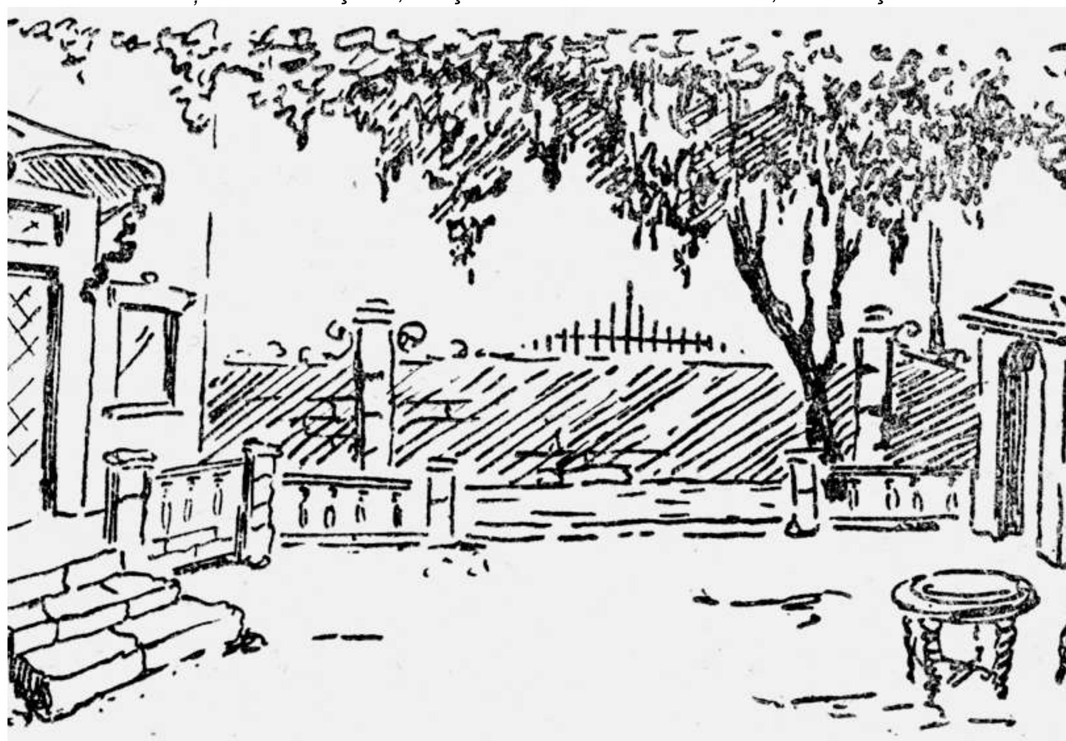
cu temperament, dezinvoltură, de către Victorina Oniceanu", iar Nunuţa Hodoş dă o interpretare „deosebit de vie, realistă" în *Fräulein. Mircea Aldea*, interpretat de Ion Neleanu, „este redat firesc, atât în scenele de calm resemnat, cât şi în scenele de agitaţie şi revoltă", iar rolul *Margaretei* „este jucat convingător, axat pe psihologia personajului, de Vivi Candrea Neleanu". Viziune „originală" a regizorului Mihai Pascal. (*Drum nou*, 2 oct. 1956)

Cu *Mascarada*, cartea de vizită a teatrului se reabilitează, mai întâi prin redactarea unui caiet-program de ţinută profesională, de către noua secretară literară Ioana Baciu. (Născută la Braşov, fiica profesorului Ion Baciu de la Liceul „Andrei Şaguna", absolventă I.A.T.C. şi doctor în filologie. Căsătorită cu medicul Ovidiu Mărgineanu din Bucureşti. În 1963 e angajată la I.A.T.C., unde, la catedra de Istorie a teatrului românesc şi universal, urcă toate gradele universitare, până la profesor doctor. „O doamnă extrem de cultă, amabilă, sociabilă, tandră, de viţă nobilă" – aşa o caracterizează Alexandru Lazăr de la U.N.A.T.C. pe Ioana Baciu-Mărgineanu, în „catalogul" aniversar comentat al absolvenţilor. Decedată în 1989, la 68 de ani.) O întâlnim chiar din primele rânduri ale caietului-program, cu o prezentare a carierei lui Mihail Lermontov, care a trăit puţin (1814–1841), dar viaţa i-a fost „într-adevăr un şirag de zile pline". „De o inteligenţă sclipitoare, admirat de prieteni şi critici, Lermontov biciuia fără milă viciile lumii în care trăia" – scrie dânsa. A sfârşit ca Puşkin, într-un duel, în cazul lui pus la cale de Curte, care voia să-l piardă de mult.

Se poate afirma că, pentru tânărul regizor Ion Simionescu, montarea piesei a însemnat un important examen profesional, mai ales în situaţia în care piesa şi autorul n-au prea fost aduse la cunoştinţa publicului nostru. Un important cronicar al revistei *Teatrul*, Florian Potra, se deplasează la Braşov şi scrie un comentariu cu titlul „Patos romantic şi analiză realistă". Din care reţinem: „Pentru transpunerea scenică, drama lui Lermontov cere experienţa şi bravura unor virtuozi. E vorba de o construcţie masivă de zece tablouri, în patru acte, în versuri. De aici, probleme de recitare, de decor, de mişcare amplă, îndeosebi de ritm [...] Echipa teatrului din Oraşul Stalin nu e făcută din virtuozi, începând chiar de la regizorul Ion Simionescu, tânăr, lipsit de experienţă. Cu toate acestea, dificilul examen a fost trecut, dacă nu cu bine, în orice caz cu onestitate artistică." Atunci, de ce doi stimabili scriitori braşoveni – unul poet şi actor, chiar membru în colectivul teatrului, Darie Magheru, altul prozator, Daniel Drăgan – publică în ziarul local „Însemnări de la spectacolul *Mascarada*", în care acuză concepţia regizorală? „Judecându-l după spectacol şi după programul tipărit, Ion Simionescu n-a intuit mesajul lui Lermontov. Arbenin şi Nina, «protagoniştii» spectacolului, au fost prezentaţi în lumină de «victime», mergându-se în identificarea lor pe linia Othello–Desdemona. Personajele piesei (spre deosebire de cele ale lui Shakespeare) nu sunt «victime şi călăi». Nicio virtute nu încoronează fruntea vreunui erou." Oare? Să vedem ce zice Simionescu: „El [Arbenin – *n.m.*] reprezintă pentru mine tipul omului cu forţe iniţiale, înzestrat cu sensibilitate, dar care, datorită societăţii în mijlocul căreia trăieşte, se dărâmă, se viciază, viciindu-i şi chinuindu-i şi pe cei din jurul său." Ion Zamfirescu îi atribuie alese însuşiri de gândire şi discernământ: „Arbenin este superior ca inteligenţă şi ca viziune de viaţă celor din aceeaşi categorie socială cu el." Inteligenţa şi sensibilitatea nu sunt virtuţi? Dar contestatarii au în vedere o incriminare a acestor eroi, din perspectiva exclusivistă a integrării lor în tagma făpturilor damnate: „Nu asistăm la «un complot împotriva virtuţii» , ci pur şi simplu se sfâşie între ei şacalii trândavei societăţi ţariste." Şacalii!... „Arbenin nu este decât un cartofor îmbogăţit prin trişaj [...] Nina nu este încă ceea ce în mod obişnuit numim o «femeie frivolă».



Gaițele de Al. Kirițescu, schițe de decor de Cristina Serion, actele II și III



Textul însă sugerează probabilitatea frivolităţii ei viitoare." Iar cronicarul zice că spectacolul s-a bucurat de „buna conducere a interpretării în funcţie de idei şi de exigenţele recitării. S-a respectat patosul romantic şi s-au subliniat efectele analizei lucide – raţionale". Magheru şi Drăgan concep, totuşi, că principalii eroi „au avut realizări de incontestabilă măiestrie actoricească. Emil Siritinovici în *Arbenin* şi Valy Voiculescu în *Nina* au momente de sinceră şi impresionantă trăire dramatică." Iar Florian Potra remarcă, la rândul lui: „Emil Siritinovici a fost un *Arbenin* peste aşteptări. Maniera sa teatrală a împrumutat personajului acea poză necesară de «bon viveur» consumat, de blazare, de înţelepciune prin viciu, în timp ce momentele de intensitate au extras din această manieră accente patetice adecvate"; „*Nina* a găsit în Valy Voiculescu o interpretă sincer pasionată de destinul dramatic al personajului, deşi vocea i-a trădat uneori neta vocaţie de comediană." Posibil. Alte interpretări: „Marius Rolea a avut tinereţea şi cruditatea prinţului *Zviezdici*, mai puţin eleganţa aristocratică a acestuia"; „Eugenia Eftimie Petrescu a dat baronesei prea multă pondere şi înţelepciune şi prea puţină cochetărie şi frivolitate"; „am notat caricatura, de o singură scenă, a ordonanţei *Ivan* (E. Mihăilă-Braşoveanu)". Remarcă decorurile lui Victor Stürmer şi costumele în stilul epocii, coregrafia Gerdei Salzer, „elegant concepută şi – excepţie – bine executată de balerini". Cei doi scriitori impută regizorului faptul că îl numeşte pe necunoscut „simbolul împărăţiei întunericului", dar nu reţin sensul de *tenebre* atribuit acestei echivalenţe, prin umbra enormă a personajului, ce se profilează pe fundal, în final. Concluzia: „Un spectacol de atâta greutate nu poate cădea exclusiv pe umerii unui singur om." (Darie Magheru şi Daniel Drăgan, *Drum nou*, 9 apr. 1957) Dar câţi trebuiau să-l regizeze? Doi? „Am putea spune că *Mascarada* a fost, la Oraşul Stalin, nu numai o încercare de împrospătare a repertoriului, ci şi onorarea acestei încercări: modestă, dar cinstită." (Florian Potra, *Teatrul*, nr. 6/1957, p. 76)

La 21 aprilie 1957 are loc premiera piesei lui Alejandro Casona, *Copacii mor în picioare*, reprezentată pentru prima dată în 1949 la Buenos Aires, în Argentina, unde dramaturgul s-a retras după înfrângerea forţelor republicane de către armata franchistă. Deci, la opt ani de la prima ieşire în public. Secretara literară Ioana Baciu publicase, cu câteva săptămâni înainte, o poetică prezentare a piesei, în care concluziona: „Împletită cu măiestrie din frânturi de vis şi realitate, această piesă a scriitorului spaniol Casona cucereşte prin ritm, surpriză, poezie şi mai presus de toate prin umanitarism". (*Drum nou*, 6 apr. 1957) Perfect adevărat. Am văzut şi eu un spectacol cu această piesă, la Studioul I.A.T.C., prin 1956; de fapt, au fost trei reprezentaţii, cu trei absolvenţi într-un rol principal: falsul nepot, interpretat atunci alternativ de Anatol Spânu, Cornel Rusu şi Florin Piersic. Personajul principal era Bunica, iar cei din preajmă încercau să-i ascundă că adevăratul nepot, pe care nu-l văzuse de multă vreme, a tocat toată averea şi e un neisprăvit, prezentându-l pe cel fals, ca să-i susţină moralul. Surpriza e pentru ei faptul că, într-un moment culminant, se dovedeşte că ea ştia foarte bine realitatea şi s-a lăsat prinsă în joc, ca să le ridice ea lor moralul! Bunica era, în spectacolul absolvenţilor de atunci, Ica Matache. (Curios e faptul că, dintre cei patru actori numiţi aici, numai unul a făcut carieră strălucită: Florin Piersic; alţi doi au jucat în roluri secundare – Anatol Spânu la Naţional, Ica Matache la „Bulandra" –, iar Cornel Rusu, după ce a absolvit şi Conservatorul, a devenit tenor la Operetă.) Spectacol emoţionant ca un madrigal, cu o piesă de o uluitoare poezie. „În toată opera lui Casona vibrează o poezie profund umană, susţinută de o fluenţă verbală graţioasă care ţese în jurul personajelor o atmosferă de simpatie". (Juan Chabás, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers,



Nina



Arbenin

Mascarada de Lermontov, schiţe de costume de Victor Stürmer



Prinţul



Baroneasa

1971, p. 457) Un spectacol reuşit a realizat Eugen Todoran la Televiziunea Română, în 1994, cu Ileana Predescu în rolul *Bunicii* – ea însăşi de vârsta personajului, cu naivităţi adolescentine şi autoritate lucidă, gravă, cu străluciri enigmatice în ochii mari şi cu un farmec al simplităţii, care ţeseau în jurul ei o aură de simpatie.

Cronicarul local ţine să adreseze mulţumiri teatrului braşovean „pentru fericita alegere a piesei *Copacii mor în picioare*", socotind că, după părerea unanimă, ar fi „unul din cele mai realizate spectacole din stagiune". Aici pot să-l contrazic, cu exemplul anterior, dar n-are rost să polemizez eu acum… E îndreptăţit, însă, să laude regia şi montarea: „Încredinţând greaua misiune regizorală lui Mihai Pascal, conducerea Teatrului de Stat a obţinut succes deplin, furnizând publicului un spectacol calitativ sub toate raporturile." Ne bucură faptul că e un prilej de desfăşurare mai amplă a resurselor interpretative pentru actriţa Nunuţa Hodoş, profesionistă exemplară, ca şi pentru Vévé Cigalia, cu care e în contrast fizionomic (slăbuţă, mică de statură, cu ochi mari şi un zâmbet oarecum îngăduitor). „Nunuţa Hodoş" – scrie cronicarul – „se afirmă prin eleganţă, distincţie, originalitate şi bonomie [...] Cu simplitate, cu fineţe, Nunuţa Hodoş parcurge întinderea rolului, de la emoţionanta întâlnire cu pretinsul ei nepot, prin scenele pline de naivitate cu care surprinde «golurile» din farsa ce i-o joacă cei din jurul ei şi până la dramaticele scene din finalul piesei." Câteva rezerve sunt formulate la adresa felului cum Teofil Căliman a realizat rolul seniorului *Balboa* („înlocuise simplitatea eroului cu stridenţe"), cum Marius Pepino, în rolul directorului, „debitează replicile fără pasiune, aproape maşinal", şi cum Virgil Fătu, *Pastorul*, se prezintă cu un joc „oarecum dezaxat, confuz"; în schimb, este evidenţiată, în *Marta*, Geta Grapă – „o interpretă cu talent". Este remarcat decorul Cristinei Serion, care întregeşte atmosfera piesei – ceea ce subliniez şi eu, privind reproducerea schiţei din actul doi, din program (Attila Socaciu, *Drum nou*, 15 mai 1957).

Am extins relatările asupra unor piese şi spectacole cu miză mai importantă. Pot să reamintesc altele, cu ecou la public: fie o comedie ca *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, fie o dezbatere în jurul unui *caz*, *O chestiune personală* de Aleksandr Ștein, sau unele probleme mai *personale*, pecum *Reţeta fericirii* de Aurel Baranga.

Alegând ca mediu de acţiune adolescenţi ai unei clase de liceu, cei doi autori ai comediei *Nota zero la purtare* şi-au asigurat un succes poate nesperat, de lungă durată, piesa fiind solicitată în multe teatre, pentru romantismul şi năstruşniciile vârstei, cu prospeţimea hazului şi a primelor licăriri de lirism. Într-o scurtă însemnare din *Drum nou* (13 iul. 1956) se vorbeşte de „un mare succes al teatrului", care a început şi un turneu oficial prin câteva localităţi. „La Buşteni, în sala Progresul, care era neîncăpătoare pentru numărul mare de spectatori, Mişu Fotino, artist emerit al R.P.R., în rolul profesorului de geografie, a încântat asistenţa prin jocul său natural şi uman. Marius Pepino, în rolul elevului *Ionaş Oproiu* poreclit şi Tarzan, a captivat publicul de la primele replici, obţinând de multe ori aplauze la scenă deschisă. La Câmpina, la teatrul de vară, cei peste 1000 de spectatori au aplaudat cu toată căldura pe interpreţi, chemându-i de nenumărate ori la rampă". 160 de reprezentaţii, regia Ion Simionescu.

Cazul dezbătut de Aleksandr Ștein e – cum spune cronica – „Drama personală a talentatului inginer Hlebnikov, care constă în excluderea sa din partid, ca urmare a maşinaţiunilor perfide întreprinse de directorul de cadre Poludin, un element ambiţios, care se rupe din clasa din care face parte." Şi în spectacol „Excluderea declanşează un conflict de continuă şi crescândă intensitate dramatică,

pe care regia lui Mihai Pascal l-a gradat cu fineţe şi inteligenţă [...] Atât creaţia lui Virgil Fătu în rolul lui Hlebnikov, cât şi cea a lui I. Neleanu în rolul lui Poludin, sunt reuşite în înţelesul adevărat al cuvântului“ (*Drum nou*, 28 nov. 1956).

Problema mai *personală* din piesa lui Baranga *Rețeta fericirii* e „despre ceea ce nu se vorbeşte“, cum completează subtitlul. Adică, abateri de la conduita morală demnă în relaţiile de familie şi de serviciu, prin aere dominatoare şi atracţie extraconjugală. Viaţa, întâmplările cotidiene, ciudate sau dramatice, îl vor readuce pe eroul principal la starea normală de demnitate şi echilibru, înainte de compromis. Regizorul Ion Simionescu a fost nevoit să redistribuie în ultimul moment unul dintre roluri, prin plecarea actriţei Valy Voiculescu la Bucureşti. (Cum am zice, uitându-ne la fotografia ei din caietul-program: *o vedem şi nu e*.) Cronicarul local o felicită pe Geta Grapă-Ţânţu pentru faptul că şi-a însuşit în câteva zile rolul celei plecate, îi elogiază pe Virgil Fătu (*Alexandru*), Boris Gavliţchi (*Andrei*), Mada Florian (*Eliza)*, Eugenia Eftimie (*Mara*), Simona Constantinescu (*Ina*) şi îl gratulează pe C. Voinea-Delast (*Vuia*) cu remarca succintă că „se achită conştiincios“ în realizarea rolului (*Drum nou*, suplimentul literar-artistic, 29 sept. 1957). Sigur că pe Valy Voiculescu-Pepino a tentat-o un transfer la Bucureşti, cu atât mai mult cu cât se producea la Teatrul „Bulandra“, al cărui prestigiu era cunoscut şi admirat. Dar atât ea, cât şi Marius Pepino, n-au avut parte acolo de conturarea autentică a unei cariere, care la Braşov s-ar fi împlinit cu strălucire deplină. Valy a fost distribuită în câteva spectacole doar – *Proştii sub clar de lună, Ferma* –, în rest fiind preferate artistele lansate anterior aici; iar Marius, nici atât: a fost redus la apariţii banale, fără consistenţă. Păcat!

Venerabilul Mişu Fotino se deconectează şi deconectează şi spectatorii cu o comedie a doi experimentaţi autori de gen, Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu: *De luni până luni* (15 mai 1957). Întâmplări hazlii cu o tânără pereche aflată în luna de miere, care nu reuşeşte să fie împreună din pricina unor oameni neînţelegători. Regizorul şi-a rezervat şi unul dintre rolurile cele mai simpatice: acela al unchiului Bazil, „miniatura unui filozof“, devenit prin interpretarea sa „un erou îndrăgit, un tip complex, o întruchipare a înţelepciunii bătrâneşti“. Iar tânăra pereche seduce prin degajarea lui Ion Neleanu şi originalitatea şi fantezia partenerei sale, Vivi Candrea-Neleanu (comentarii în *Drum nou*, 17 oct. 1957).

STAGIUNEA 1957–1958

O piesă cu tineri montează Mihai Pascal: *Liceenii* de Constantin Treniov (octombrie 1957), cu acţiunea în preajma Revoluţiei din 1905 şi cu cadre didactice ataşate sau ostile acestei mişcări. Cu „frumoase realizări“ se evidenţiază Dan Puican şi E. Mihăilă-Braşoveanu, în rolurile unor tineri care, „sub aspectul copilandrului glumeţ ascund o judecată matură şi o inventivitate mereu proaspătă“ (*Drum nou*, suplimentul literar-artistic, 3 nov. 1957).

Sfârşitul anului, chiar în ajun de Crăciun (24 decembrie 1957), prilejuieşte premiera piesei lui G. M. Zamfirescu, *Domnişoara Nastasia*. Cu un an înainte, cam tot spre ajun, la diferenţă de o zi (23 decembrie 1956), avusese loc premiera aceleiaşi piese la Teatrul Muncitoresc C.F.R. „Giuleşti“, în regia lui Horea Popescu, cu o distribuţie remarcabilă: Marga Anghelescu (*Nastasia*), Colea Răutu (*Ion Sorcovă*), Nicolae Sireteanu (*Vulpaşin*). Ion Simionescu acordă ziarului local un interviu, care apare cu zece zile înainte de premieră şi în care se dau amănunte despre principalele roluri, interpretate la Braşov de Vivi Candrea-Neleanu (*Nastasia*) şi Ştefan Alexandrescu (*Vulpaşin*): „Vivi Candrea-Neleanu, integrându-se în rol, împleteşte

notele de gingăşie cu acelea grave ale Nastasiei, accentele de ingenuă cu dramatismul puternic de care-i străbătut personajul principal [...] Vulpaşin (Ştefan Alexandrescu), nu ne apare ca un caz patologic, ci ca un dezorientat al cărui suflet a fost înrăit de oamenii care-l înconjoară, dar care totuşi caută o purificare sufletească, prin căsătoria cu Nastasia.“ Întrebat de reporter despre decor, care la unele spectacole arată sărac, schematic sau prea încărcat, regizorul spune: „Noua pictoriţă scenografă, Elena Simirad-Munteanu, care debutează cu acest prilej, va merge pe simplificare, slujind şi nu estompând acţiunea“ (*Drum nou*, 14 dec. 1957). Cronica apare abia în 15 ianuarie 1958, semnată Lidia Magheru (fostă Popiţa, căsătorită cu Darie Magheru). Şi precizează că: „În pofida afirmaţiei unui om de teatru din oraşul nostru, afirmaţie ce cuprindea convingerea acestuia în imposibilitatea montării de către colectivul teatrului nostru a acestei piese, regizorul Ion Simionescu ne prezintă una din cele mai frumoase realizări ale scenei locale, prin montarea *Domnişoarei Nastasia* de G. M. Zamfirescu.“ (Cine-o fi fost sfidătorul? Nomina odiosa!) „Făcând să-i vibreze ca unei harfe toate coardele, cu o sensibilitate cunoscută de spectatorii noştri, Vivi Candrea-Neleanu ne aduce încă o dată dovada bogăţiei gamei sale sufleteşti şi profundei sale sensibilităţi dramatice [...] La început ai impresia, şi regretul bineînţeles, că Ştefan Alexandrescu intră în scenă rigid şi fără nuanţe. Nu-i trebuie însă decât două sau trei replici pentru a pătrunde în sâmburele psihologiei personajului său, pentru ca apoi, în final, să fie într-adevăr o îmbinare de «îngeri şi demoni laolaltă»“ (conform unei caracterizări a lui G. M. Zamfirescu). „O creaţie impresionantă constituie interpretarea lui Ion Sorcovă de către Virgil Fătu [...] care a adus pe scenă toată poezia acestui bătrân.“ Sunt remarcaţi *Vecina*, „în distinsa – poate prea distinsa – interpretare a Nunuţei Hodoş“, şi *Ionel*, „în justa şi suficient de bine prinsa [...] interpretare a lui Mihai Popescu“. Tabloul gorkian al cârciumii e considerat drept un punct reuşit al regiei: „Mai ales se remarcă măştile minunat compuse de Emil Siritinovici (*Cerşetorul orb*), Boris Gavliţchi (*Cerşetorul şchiop*) şi Flavius Constantinescu (*Haimanaua*) [...]) un singur element i-a scăpat regiei: *Omul necăjit*, în interpretarea lui Ion Neleanu [...] care l-a redat schematic, rece, fără viaţă, ca să nu mai obiectăm că a uitat sau n-a simţit poezia eroului său“. Un alt amănunt neglijat: cântecele periferiei, „scâlcite şi vulgarizate, stârnind râsul spectatorilor“ (*Drum nou*, 15 ian. 1958).

În luna mai se reprezintă un Goldoni, prin comedia care a inaugurat Teatrul Poporului: *Slugă la doi stăpâni* (13.V.1958). Acum, în regia lui Ion Simionescu, care alternează cu profit profesional genurile, între dramă şi comedie. Despre Goldoni, preţioase comentarii face conaţionalul său Francesco de Sanctis, care îl asemuie cu „Galileul noii literaturi“, spunând că „Telescopul lui a fost intuiţia limpede şi promptă a realului, călăuzită de bunul-simţ“ (*Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, 1965, pp. 827, 829, 830). Ion Simionescu găseşte în *commedia dell´arte*, formă de spectacol popular pe care Goldoni o reformase prin reabilitarea cuvântului şi crearea caracterelor, resurse de umanism cald şi profund: „Tocmai aceste valori ale *commediei dell´arte* ne-au determinat să păstrăm anumite caracteristici ale acestui gen de teatru, mai ales în ceea ce priveşte spontaneitatea actorului, ritmul, verva, plastica expresivă în gestică şi vorbire“ – cum mărturiseşte el, în discuţiile cu Ioana Baciu-Mărgineanu, reproduse în caietul-program. În principiu pare validă intenţia, dacă în aplicarea ei nu se abuzează de forme care să eclipseze caracterele. Or, tocmai asta critică cronicarul ziarului, socotind că regizorul a greşit acordând prea mare libertate actorilor („a vorbei şi gestului“) până la „o încăierare, o învălmăşeală“, în scena în care se



Simona NEGREA și Flavius CONSTANTINESCU în *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni

înfruntă *Pantalone* (Teofil Căliman) cu *Doctorul* (Boris Gavliţchi), „din care pe parcursul spectacolului nu garantăm că se vor putea salva intacte capetele". La fel – stilizarea decorului conceput de Elena Simirad-Munteanu, excesivă, cu marcarea „simplistă, superficială a hanului", ca şi schimbarea decorului la vedere. Cu toate astea, subliniază onest meritele regizorului şi ale colectivului în realizarea unui spectacol în care „amprentele imaginaţiei şi ale fanteziei regizorale sunt mai mult decât evidente [...] în ritmul antrenant imprimat spectacolului, în verva actorilor [...] în distribuirea masivă a elementului tânăr". Îi menţionează pe: Teofil Căliman (*Pantalone*) – „mimica lui, mişcările lui, cât şi dialogurile lui sunt sănătoase, îl prind şi nu jenează auditoriul"; şi pe Boris Gavliţchi (*Doctorul*) – „prin mijloace uneori vulgare, alteori groteşti". (Attila Socaciu, *Drum nou*, 15 mai 1958)

STAGIUNEA 1958–1959

Ion Simionescu deschide şi stagiunea următoare, cu un popas în satiră, pentru deconectare: *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1 septembrie 1958). Unde peripeţiile unui modest inovator al unei „chei franceze fără ghivent", Spiridon Biserică, în întruchiparea bonomă şi răbdătoare a lui George Gridănuşu, sunt generate de un ridicol stol de birocraţi, care-l prigonesc şi îl trimit de colo-colo, fără noimă: *Cavafu* (Boris Gavliţchi), *Cristescu* (Constantin Voinea-Delast), *Toma Dumitrescu* (Teofil Căliman, Flavius Constantinescu), *Bontaş* (E. Mihăilă-Braşoveanu), *Tache Imireanu* (Mihai Popescu) şi *Margareta* (Geta Grapă-Ţânţu).

Urmează peste zece zile (11 septembrie 1958) o opţiune inedită pentru repertoriul obișnuit: piesa chinezească *Ciu-Yuan* de Go Mo-Jo, prezentată de Teatrul din Braşov ca semn de omagiu pentru a IX-a aniversare a proclamării Republicii Populare Chineze. Scrisă în 1942, piesa evocă figura poetului Ciu-Yuan, de acum două mii de ani, legendar pentru poporul chinez, prin adânca lui dragoste de ţară şi de oameni, ajuns în dizgraţia unui rege incapabil, care l-a exilat de la Curte timp de douăzeci de ani. A sfârşit înecându-se. Şi de atunci, în a cincea lună şi a cincea zi, când se presupune că a murit, poporul chinez lua parte la întreceri cu bărci-balauri, în memoria lui, ceremonie ce evocă felul în care i-a fost găsit trupul. „Trimisu-ne-a-n dar, credincioasă, firea/ Un pom de roade plin, îmbelşugat,/ El creşte-n veci, de vânt ne-ncovoiat,/ Sorbind sub cerul sudic strălucirea" – scria el. Regizorul Mihai Pascal aminteşte în caietul-program câteva probleme privind montarea unei opere dramatice ce aparţine unei alte culturi, cu un limbaj specific, necunoscut publicului român: al gesturilor, al mişcării mâinilor prelungite cu mâneci largi şi lungi („mânecile apei curgătoare"), plastica trupului, machiajul, costumul, florile şi pălăriile, toate cu funcţie simbolică. Limbaj convenţional, nepotrivit actorului român şi de neînţeles pentru public. A ales, deci, doar acele gesturi-simbol care pot sugera spiritul şi sensul piesei: „Graţia gestului, linia ondulată a mişcării şi gestul elocvent cerute de desfăşurarea acţiunii însoţesc cuvântul, mai mult decât în alte spectacole." Strădanie apreciată în cronica lui Attila Socaciu: „După căutări îndelungate, elementele de regie s-au cristalizat în forme originale, prin intermediul cărora mesajul piesei este transmis oamenilor curat." Emil Siritinovici „ne-a adus în scenă un *Ciu-Yuan* măreţ, învăluit în nimbul înţelepciunii şi al simplităţii proprii oamenilor mari". Distinge linia ascendentă a actriţei Eugenia Lipan-Petre, care „a dovedit, în rolul credincioasei şi sincerei *Şan Tziuan*, posibilităţi largi într-un gen de rol dificil", şi conştiinciozitatea tânărului actor Alexandru Făgărăşanu, care, în desfrânatul *Tzi-Lan*, convinge „tot atât cât un artist matur ca vârstă şi ca experienţă". Regele, făptură „stupidă şi dezgustătoare, ne-a fost prezentat în toată goliciunea lui prin jocul degajat al lui Mişu Fotino, artist emerit al R.P.R., întocmai cum falsitatea, orgoliul şi perfidia reginei şi-au



Scenă din *Mielul turbat* de Aurel Baranga

găsit sublinierile cele mai izbutite în jocul Victorinei Oniceanu". Apreciază scenografia (Cristina Serion şi George Florescu) şi coregrafia (Adriana Dumitrescu), care îi întregesc spectacolului „farmecul oriental, aducând în scenă elemente specifice care încântă pe spectator" (*Drum nou*, 19 oct. 1958).

În cronologia premierelor, alcătuită mai târziu de secretarul literar Dimitrie Roman, apare după *Ciu-Yuan*, pe 4 octombrie 1958, *Fata fără zestre* de A. N. Ostrovski. Numai că în seara respectivă s-a prezentat *Mielul turbat*, după cum ne informează ziarul local *Drum nou*, din 3–4 oct. 1958. *Fata fără zestre* e menţionată ca având premiera la sfârşitul stagiunii, în 15 iunie 1959 (cf. *Drum nou*, 10 iun. 1959).

Se prezintă spre sfârşitul anului o montare de amploare, în regia lui Ion Simionescu: *Aristocraţii* de N. Pogodin (21 decembrie 1958). Găsesc câteva rânduri despre regizor, în volumul dedicat carierei Virginiei Itta Marcu, *Patima pentru teatru*, pe care le reproduc aici: „La Braşov se conturau perspective bune de înnoire cu ecou naţional […] regizorul teatrului, Ion Simionescu, cunoştea bine trupa, o angajase în montări ambiţioase de amplă respiraţie, cu explorarea registrelor satirice şi grave în alternanţe sugestiv modulate, chiar dacă uneori motivaţia teoretică i-a întins o cursă [*n.m.* – cazul Brecht, la care mă voi referi în paginile următoare]. Dar încerca ceva, căuta." Eu i-am văzut în 1959 spectacolul bine închegat cu piesa dificilă *Aristocraţii* de N. Pogodin, unde eroul principal e nu individul, ci masa de personaje: declasaţi ai societăţii, hoţi, escroci, pierde-vară, cerşetori, a căror caracterizare şi evoluţie presupune multă mişcare şi discernământ tipologic, coeziune scenică şi reacţii diverse. Premiera a fost apropiată de aceea a lui Radu Penciulescu, de la Oradea, cu aceeaşi piesă (10 ianuarie 1959); le-am văzut pe amândouă şi am avut prilejul să descopăr două stiluri convergente în expresivitate asumată, cu amprente diferite, fireşte, de motivaţie şi valorificare artistică. Ambele spectacole constituiau atunci un reper de teatralitate accentuată, matură, autentică, conturând două personalităţi distincte. Şi dacă le-am văzut pe amândouă, am avut şansa să le comentez într-o aşa-zisă cronică-studiu în revista *Teatrul*, din care extrag – pentru edificare, nu pentru împăunare – pasajele următoare: „«Aristocraţi» se consideră în piesă cei ce n-au muncit niciodată, adepţi ai traiului parazitar, delincvenţi, delapidatori, escroci, prostituate, chiar şi ucigaşi, strânşi într-un lagăr unde li se propune integrarea morală în rândul constructorilor care să realizeze canalul Marea Albă–Marea Baltică" (pentru noi cu o rezonanţă dramatică, tragică chiar, prin victimele canalului Dunăre–Marea Neagră, din anii '50). Piesa ridică în faţa realizatorilor dificultatea de a crea cadrul optim de convertire a lor. Citez din cronică: „Astfel, spectacolul lui Ion Simionescu (Oraşul Stalin) apare drept un spectacol al contrastelor de culoare, iar cel al lui Radu Penciulescu (Oradea) un spectacol al contrastelor de idei. Ceea ce nu anulează, evident, prezenţa ideilor la primul, culoarea la cel de-al doilea. Ambii regizori au căutat să imprime spectacolelor lor simplitatea şi omogenitatea de ansamblu [...] Am simţit deopotrivă căldura şi firescul interpreţilor în străduinţa de a crea o imagine cât mai vie, cât mai expresivă a frământărilor şi metamorfozei sufleteşti a personajelor, fără a se apela la ostentaţii şi artificii exterioare." Şi continui, cu un exemplu în care comandantul lagărului, *Gromov*, interpretat de Constantin Adamovici, reuşeşte să-l sensibilizeze pe cel mai recalcitrant, *Kostea*, poreclit Căpitanul, în persoana lui George Gridănuşu, invocându-i calităţile: „Dar în tine clocoteşte energia, voinţa, inteligenţa, talentul. Cu ce eşti mai prejos decât mine? Cuvintele pot părea obişnuite şi cuminţi, dar câtă forţă şi ce sens capătă atunci când sunt pronunţate de un om mai scund decât Kostea, dar mai incandescent şi mai neastâmpărat, cum l-a înfăţişat Constantin

Adamovici!" În montarea de la Braşov „regizorul a accentuat uneori ridicolul, alteori numai umorul personajelor, punctate în câteva momente de o efuziune lirică, ceea ce e tot atât de nimerit şi conform plasticităţii piesei [...] Semnificativ pentru varianta lui Simionescu este cântecul hoţilor, din actul IV. Cei care au alcătuit comuna de muncă, după ce o viaţă întreagă au refuzat şi au dispreţuit această datorie, s-au adunat obosiţi şi îmbujoraţi de efort în preajma căpitanului şi intonează liniştiţi, melancolici, transportaţi chiar în adolescenţa amintirilor curate, o veche romanţă rusească. Alături de ei, căpitanul îşi plimbă degetele mângâietoare pe clapele acordeonului" (*Teatrul*, nr. 5/1959, p. 10). În 14 noiembrie 1959, spectacolul braşovean se reprezintă şi la Bucureşti, la Teatrul „Giuleşti", în regia lui Horea Popescu, cu Nicolae Sireteanu, Colea Răutu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ernest Maftei ş.a.

Tot în regia lui Ion Simionescu se prezintă, la 23 ianuarie 1959, la o sută de ani de la Unirea Principatelor, evocarea dramatică semnată de Mihail Davidoglu, *Cuza Vodă*. Cu Aristotel Apostol în rolul *Domnitorului*, Ştefan Alexandrescu ca proverbialul său sfetnic şi prim-ministru Mihail Kogălniceanu, artistul emerit Mişu Fotino în savurosul *Moş Ion Roată*. Cinci reprezentaţii.

Pentru luna martie, notăm o comedie de succes (139 de reprezentaţii!): *Partea leului* de Costin Teodoru, nume pe care nu l-am mai întâlnit (7 martie 1959). Farsă, cu indivizi puşi pe sustragere de materiale de pe un şantier de construcţii, cu o stratagemă de acoperire cam puerilă: introducerea pe statele de plată a unui nume fictiv, Pavel Balaban. Li se joacă însă o farsă de către membrii colectivului, prin aducerea în echipă a unui Pavel Balaban drept nou angajat, în realitate locotenent de miliţie. Nebănuind asta, făptaşii şi-l fac complice, înlesnind astfel darea în vileag a furtişagurilor lor. Derulare previzibilă a intrigii, cu situaţii de nuanţă bufă, care „se succed în manieră de quiproquouri şi, de cele mai multe ori, provoacă ele însele râsul" – ziceam eu atunci, într-o cronică din revista *Teatrul* (nr. 3/1959, p. 62). Braşoveanul Daniel Drăgan menţionează că regizorul Mihai Pascal „a fructificat aproape tot ceea ce putea fi fructificat în textul tânărului dramaturg" şi consideră că Virgil Fătu (*Bartolomeu Moţoc*) „izbuteşte să atragă asupra personajului dispreţul şi ura spectatorului", E. Mihăilă-Braşoveanu (*Pompilian*) se remarcă printr-o „mimică şi-o gestică de mare expresivitate", Geta Grapă-Ţânţu (*Valentina*) „izbuteşte uneori cu un singur cuvânt, cu un singur gest, să ne prezinte un întreg portret moral" (*Drum nou*, 27 feb. 1959).

Piesa următoare, *Discipolul diavolului* de George Bernard Shaw (8 mai 1959), este prezentată de secretara literară Ioana Baciu-Mărgineanu ca demonstrând „capacitatea omului de a se depăşi pe sine în luptă cu greutăţile vieţii, pentru atingerea unui ideal suprem" (*Drum nou*, 3 sept. 1958). Acţiunea are loc în 1777, în America de Nord, la un an după cucerirea Independenţei (4 iulie 1776), când coloniştii rebeli se ciocnesc cu armata metropolei engleze şi îl silesc pe generalul acesteia să se predea. În luptă pentru apărarea libertăţii se convertesc două prototipuri de puritani, de la fanatismul religios la lupta militară: pastorul Anderson şi Richard Dudgeon, fiul unei femei care îi condamnă opţiunea pentru „diavol". Eroi despre care Alice Voinescu spunea: „Aici, lupta pentru independenţa Americii se concentrează parcă în lupta sufletească a doi bărbaţi şi a unei femei, care se dezrobesc din încătuşarea părerilor şi se liberează prin recunoaşterea vocaţiei lor". (*Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, Editura Eminescu, 1983, p. 436). N-am comentarii din presă; doar o informaţie că premiera va avea loc la Tohan (*Drum nou*, 8 mai 1959). Frecvenţă medie de reprezentaţii (49).

Urmează piesa dramaturgului rus A. N. Ostrovski, *Fata fără zestre* (15 iunie 1959), notată cu 66 de reprezentaţii. Regia, Ion Simionescu. Prezentată astfel în cotidianul braşovean, de aceeaşi secretară literară Ioana Baciu-Mărgineanu: „Piesa *Fata fără zestre* a marelui dramaturg rus Ostrovski este una dintre cele mai emoţionante pledoarii pentru fericirea omului, zugrăvind într-un mod zguduitor drama nefericitei Larisa, care n-a putut găsi niciodată adevărata dragoste.“ (*Drum nou*, 3 sept. 1958). Stanislavski atrăgea atenţia asupra rolurilor *de caracter* proprii dramaturgului şi *minunatului său stil*, „în care niciun cuvânt nu poate fi înlocuit“ (*Viaţa mea în artă*, Editura Cartea Rusă, 1958, p. 150). Aflăm din program că numele eroinei principale, *Larisa*, sugerează „o rază de lumină în împărăţia întunericului“ (Vivi Candrea-Neleanu în distribuţie), în contrast cu perfidia calculată a propriei mame, *Potapovna* (în spectacol, Nunuţa Hodoş). Departe de individualismul mărunt al unui *Karandaşev* (Emil Siritinovici), spiritului acaparator al lui *Paratov* (Ion Neleanu) şi de burghezii meschini *Knurov* (Teofil Căliman) sau *Vojevatov* (Mihai Popescu). Bufoneriile lui *Robinson* (M. Ciogolea) ascund tristeţea unui erou caracteristic din galeria personajelor lui Ostrovski, al omului „neînsemnat“. În lipsa unui comentariu din presă, presupun că regizorul Ion Simionescu a reeditat, prin fructificarea merituoaselor însuşiri dramatice ale actriţei Vivi Candrea-Neleanu, popularitatea unui prestigiu artistic conturat cu *Domnişoara Nastasia*, în 1957.

Se prezintă în reluare, până la sfârşitul stagiunii, la sediu şi în deplasări, spectacolele longevive de mare succes la public *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, regia Ion Simionescu (din iulie 1956, 160 de reprezentaţii), şi *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu, regia Mihai Pascal (din august 1956, 149 de reprezentaţii).

STAGIUNEA 1959–1960

Începe în 25 august 1959, cu o piesă dedicată momentului eliberării din 23 august 1944 – *Anii negrii* de Aurel Baranga şi Nicolae Moraru –, despre al cărei demers propagandistic n-avem ce discuta. Reţin doar informaţia din caietul-program, transmisă de directorul Ion Neleanu, despre noul edificiu al Teatrului de Stat din Oraşul Stalin.

O piesă lirică de Aleksei Arbuzov – *Cale lungă*, în regia lui Mihai Pascal – notăm în continuare, cu premiera în 21 noiembrie 1959. Acţiunea se petrece pe şantierul construcţiei metroului din Moscova (în 1935) şi urmăreşte destinul unor tineri, în zilele maturizării lor spirituale. Cale *lungă* este tâlcul de durată al construcţiei, *profundă* ar fi calea lăuntrică spre maturizare. Trei băieţi şi două fete sunt în vizorul acestui proces; al şaselea, cică mai vârstnic (24 de ani), e povestitorul Anton, care înlesneşte (pe scenă şi printre spectatori) desluşirea etapelor parcurse de fiecare. „Povestea lui Anton e ţesută cu fir de poezie“ – spune cronicarul revistei *Teatrul* –, iar personajele pe care le evocă reflectă „un lirism tonic, optimist, pigmentat de un umor viu, suculent“. În spectacol, evocarea pe care o face Dan Puican consideră montarea „cu foarte puţine excepţii, rece, săracă în accente poetice“, spre deosebire de cronicarul braşovean, care o percepe (în *Drum nou*) a fi cu „căldură şi farmec“. Aprecieri diverse şi pentru interpreţi: Eugenia Lipan-Petre (*Lioşka*), „în linii prea aspre“ (*Teatrul*), „a ştiut să redea veridic [...] entuziasmul tineresc“ (*Drum nou*); Geta Grapă-Ţânţu (*Topsik*) şi E. Mihăilă-Braşoveanu (*Maxim*), „îngroşând comicul sau alunecând spre note vulgare, au alterat fineţea textului“ (*Teatrul*); Geta Grapă-Ţânţu – „un joc degajat, punând în valoare o naivitate ce stârneşte hazul“; E. Mihăilă-Braşoveanu – „joc variat“ (*Drum nou*). Cronicarul braşovean Petre Sălcudeanu consideră că regia „a ştiut să surprindă cu fineţe fondul psiholo-

gic al eroilor“ (*Drum nou*, 18 dec. 1959), în contrast cu bucureşteanul I. Rusu, dezamăgit că „episodul de viaţă al tinerilor [...] a apărut palid, neconvingător, într-o imagine scenică cenuşie“ (*Teatrul*, nr. 1/1960, p. 58).

La 15 ianuarie 1960 – o singură reprezentaţie, cu două piese într-un act de Cehov, *Ursul* şi *Tragedian fără voie*, pentru sărbătorirea centenarului naşterii scriitorului. A vorbit secretara literară, Ioana Baciu-Mărgineanu, au evoluat Victorina Oniceanu, Vasile Mureşan, Savu Rahoveanu (în *Ursul*), Ion Siminie, Darie Magheru (*Tragedian fără voie*).

Peste o lună (14 februarie 1960), Mihai Pascal dăruieşte copiilor – şi adulţilor însoţitori – un basm rusesc, *Floricica purpurie* de I. Karnauhova şi I. Brausevici, cu muzica de Eugen Cerbu şi coregrafia de Nuţi Walter. S-a jucat de 50 de ori (deh, copiii!).

O experienţă care l-a atras pe regizorul Ion Simionescu a fost întâlnirea cu dramaturgia lui Bertolt Brecht, cam tot pe atunci lansat la noi şi cu teoretizările sale, mai mult sau mai puţin concludente, despre modalitatea de teatru promovată de el, denumită *teatru epic*, şi despre atitudinea specifică a actorului faţă de personaj, recomandată prin formula *distanţare.* Despărţindu-se de promotorii teatrului *trăirii* prin cea de *reprezentare*, el se apropie de opiniile lui Diderot susţinute în *Le paradoxe sur le comédien*. Cu o distincţie în plus privind *atitudinea critică* a actorului faţă de personaj, menită a stimula şi în spectator poziţia critică. „Renunţând la ideea transformării complete, actorul îşi va rosti rolul nu ca o improvizaţie, ci ca un citat“ – susţinea el (reprodus din *Istoria teatrului universal* a lui Vito Pandolfi, vol. III, p. 247). Aşadar, atras de Brecht, Ion Simionescu montează *Mutter Courage* (3 martie 1960). Regizorul s-a documentat minuţios şi a căutat să-şi reprezinte practic modalitatea de *distanţare* recomandată actorilor în cadrul *teatrului epic*. Poate cu prea multă insistenţă teoretică, ceea ce îl determină pe cronicarul revistei de specialitate *Teatrul*, Mircea Alexandrescu, să-i reproşeze că a obligat-o pe Nunuţa Hodoş, interpreta rolului principal (*Anna Fierling*), să-şi interzică „de-a lungul întregului spectacol orice trăire afectivă a momentului, determinând-o să rămână pasivă, o spectatoare neimplicată în întâmplările ce au loc în jurul ei“. Cronicarul braşovean, prozatorul Petre Sălcudeanu (deşi îl putem suspecta puţin de o oarecare indulgenţă locală), subliniază că regizorul a dat dovadă de o „remarcabilă maturitate artistică“, prin faptul că „a ştiut să imprime spectacolului o atmosferă plină de tensiune şi dramatism“, subliniind mesajul clar al piesei, prin „dezvăluirea caracterelor“. Despre interpreta principală, Nunuţa Hodoş, spune că „a dus la capăt cu pricepere un rol dificil“, exceptând unele scene, în care a fost uniformă. „Momentele de scădere n-au putut umbri jocul echilibrat, pe alocuri de-a dreptul revelator, trăirile adânci şi pline de pasiune“ (deci, nu se confirmă reproşul cronicarului bucureştean că regizorul i-a interzis orice trăire afectivă). În cronica din revista *Teatrul* e minimalizată şi interpretarea rolului mut al Kattrinei de către Vivi Candrea-Neleanu: „Vivi Candrea a călăuzit-o pe *Kattrin* pe linia unei copilării aproape întârziate, a unei inconsecvenţe în comportare, care i-au anulat gestul final – ce o costă viaţa –, transformându-l într-o simplă şi accidentală diversiune.“ Oare?... (E vorba de momentul când se urcă pe casă şi bate cu îndârjire din tobă, ca să-i avertizeze pe cetăţeni de ivirea cotropitorilor.) Petre Sălcudeanu îi apreciază interpretarea, „demnă de toată lauda“, cu o expresie a feţei „corespunzătoare trăirilor lăuntrice“, cu gesturi fireşti şi joc scenic „de incontestabilă calitate artistică“, cu rezerva că în momentul de suprem eroism, când bate toba urcată pe casă, să fie mai puţin „râzătoare“ şi să nu creeze impresia unui act „dictat de un capriciu de exaltare“. Mircea Alexandrescu consideră cu totul de prisos „introducerea carnavalului cu măşti groteşti şi uriaşe, folosite în cortegiul funerar al lui Tilly“, încheind cu preţuirea

experienţei „cu care s-a muncit în sânul acestui colectiv“ (*Teatrul*, nr. 4/1960). Petre Sălcudeanu se referă şi la fiii Annei Fierling, în redarea lui Aristotel Apostol (*Eilif*, „un caracter bine conturat“) şi George Ferra (*Schweizerkas,* „reuşit în ansamblu“). În rest, impresii bune despre Ştefan Alexandrescu (*Predicatorul*), veridic, şi Virgil Fătu (*Bucătarul*), apreciat „pentru jocul nuanţat“; tot aşa, „a plăcut Emil Siritinovici, *Generalul*“ şi a fost „reuşită“ Mada Florian, în *Yvette* (*Drum nou*, 13 martie 1960).

În paginile ziarului *Drum nou* se întâlnesc de la un timp reportaje despre acţiunea de economisire a metalelor în procesul de producţie, campanie iniţiată de publicaţie sub genericul „procesul milimetrilor“. Un inginer a demonstrat că dacă o piesă mică se confecţionează cu un milimetru în plus, înseamnă că se irosesc 60 de grame de oţel; la o mie de piese, 60 de kilograme; la zece mii, 6 tone. Doi scriitori cunoscuţi nouă prin cronici, Attila Socaciu şi Daniel Drăgan, au alcătuit un aşa-zis „jurnal satiric“, cu titlul *Procesul milimetrilor* – text de spectacol cu muzică şi balet, prezentat în premieră în regia lui Ion Simionescu şi Ştefan Alexandrescu, cu contribuţia muzicală a dirijorului Norbert Petri (15 mai 1960). Spectacol agitatoric, cu treizeci de participanţi (24 actori ai Teatrului de Stat şi 6 din colectivul Teatrului Muzical).

La începutul lunii următoare, Ion Simionescu prezintă premiera pe care o repeta între timp: *Scrisori de dragoste* de Virgil Stoenescu (5 iunie 1960). O piesă despre tineri, despre muncă şi dragoste, „care începe cu respectul pentru femeie, dragostea care te face mai frumos la suflet şi mai aprig la faptă“ – cum declară regizorul, în caietul-program. „Clocot tineresc“ – scrie Valeria Ducea –, menţionând: „Unul din personajele piesei *Scrisori de dragoste* vorbeşte, la un moment dat, despre necesitatea înfiinţării unei... catedre de romantism, pentru viitorii ingineri constructori“; dar, observa dânsa, „Nu se poate justifica evoluţia unui întreg colectiv prin simple idile de dragoste“ (*Teatrul*, nr. 10/1960, p. 89) Bineînţeles... Dar, cu elanul şi însuşirile autentice ale unor artişti ca George Ferra, George Gridănuşu, Geta Grapă-Ţânţu, Eugenia Lipan-Petre, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Alexandrescu şi alţii, binecunoscuţi pentru evoluţiile fireşti, montarea a atras sute de tineri în sala de spectacol, înregistrând 128 de reprezentaţii.

Din vara anului 1960 se schimbă conducerea teatrului: în locul lui Ion Neleanu este numit colegul său de scenă, actorul Emil Siritinovici. Ion Neleanu a condus teatrul şase stagiuni, fiind cel mai longeviv director de până acum. Menţinerea lui în post toată această perioadă n-a fost neapărat pentru capacităţi manageriale (deşi au contat şi ele, desigur), ci, după părerea mea, pentru relativa relaxare propagandistică produsă în organele de coordonare culturală şi pe plan local din 1953–1954, după moartea lui Stalin. Aşa a fost posibil ca noul director să fructifice iniţiativele lansate de predecesorul său, să dispună de o sferă mai largă de opţiuni repertoriale şi să admită proiectele regizorale mai îndrăzneţe, deschise spre viziuni noi, originale, cu tendinţe moderne cultivate în toată ţara. Un semn bun pentru director a fost faptul că s-a bazat pe cei doi regizori tineri ai teatrului, încredinţându-le prin alternanţă sarcina montării majorităţii pieselor din repertoriu, de care s-au achitat remarcabil.

STAGIUNEA 1960–1961

Noul director, **Emil Siritinovici**, îl invită pe Sică Alexandrescu să pună în scenă la Braşov *Scrisoarea pierdută* a lui I. L. Caragiale. Trecuseră doar patru ani de la succesul Teatrului Naţional din Bucureşti cu această piesă (la Paris, în iunie 1956) şi 12 de la premieră (septembrie 1948). Maestrul acceptă invitaţia şi vine la Braşov (încă numit Oraşul Stalin). În cronica pe care o va scrie, după premiera


Aniversare Sică ALEXANDRESCU


Repetiţie cu maestru Sică Alexandrescu la *O scrisoare pierdută*

din 22 octombrie 1960, Attila Socaciu spune că: „El a imprimat în sânul colectivului o disciplină şi o seriozitate cu adevărat creatoare“ (ceea ce se va întâmpla şi mai târziu, când revine în acest oraş, ca regizor şi director al teatrului). Dar de ce cronicarul se arată surprins că programele de sală ale spectacolului sunt atât de slab executate? Am caietul-program la *Scrisoarea pierdută* şi văd că nu e deloc aşa: coperte elegante, cu figura lui Caragiale cu o căciulă pe cap, rândurile lui Emil Siritinovici şi ale lui Sică Alexandrescu despre tipurile lui Caragiale, fragmente despre creaţia autorului şi ideile lui despre teatru, un extras din „prologul excursiv“ la piesa *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu, fotografiile realizatorilor, schiţe de costume. Programul a fost redactat de aceeaşi competentă secretară literară, Ioana Baciu-Mărgineanu. Atunci, ce e slab? Pot să presupun doar că acest caiet-program n-a apărut la timp pentru premieră, din cauza tipografiei, şi s-a împărţit publicului cine ştie ce foaie meschină, cu distribuţia. Dar stimatul cronicar ne surprinde la rândul lui şi ne face curioşi cu fraza: „Programul pentru *Doamna nevăzută* e o adevărată creaţie“. Chiar aşa? Ia să vedem...

Şi găsesc că *Doamna nevăzută* de Calderón de la Barca a avut premiera cu o lună şi ceva mai devreme, în 11 septembrie 1960, în regia lui Marius Oniceanu, care montează pentru prima dată aici şi va mai monta o bună bucată de vreme. Programul, da, e o creaţie originală, de altă formă decât aceea de caiet, cu două foi mari în opt pagini şi toate ilustraţiile în desen ingenios de peniţă, cu chipurile autorului, regizorului şi interpreţilor, cu schiţe de decor şi costume, şi o inspirată imagine a unei trupe de actori spanioli de epocă, în şaua cailor, la trap, şi căruţa cu coviltir din urmă (prezentarea grafică Victor Stürmer). Rânduri ale regizorului, ale secretarei literare despre autor şi comedia de capă şi spadă. Da, e o creaţie, ca un exponat de muzeu! Aflu că spaniolul care a onorat epoca de aur a literaturii iberice din Renaştere şi a scris cam a zecea parte din comediile pe care le-a scris Lope de Vega (2000 Lope, 200 dânsul) se caracterizează în lucrările sale prin „reducerea vieţii la un joc de formule, adâncimea reflecţiei, soliditatea construcţiei tehnice şi întrepătrunderea elementelor scenice cu cele pur poetice“. Îl interesează viaţa interioară a personajelor, „ideile, mai mult decât acţiunile“ (Juan Chábas, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, 1971, pp. 261–262). De apreciat faptul că regizorul Marius Oniceanu şi-a propus să urmărească în spectacol – cum declară el – şi „dezvăluirea tainiţelor sufleteşti printr-o interiorizare densă“, concomitent cu un „patos clocotitor, dar decent“. O cronică semnată în *Drum nou* de Ion Potopin semnalează cu satisfacţie faptul că regizorul a sesizat „patosul şi pitorescul plin de culoare al Sudului înmiresmat şi încins ca o torţă“ şi a făcut să se audă în spectacol cum bate „neostenita inimă spaniolă [...] cu o frenezie fără seamăn“. *Donna Angela* (Doamna „spiriduş“, cum i se mai spunea uneori, în titlu) a primit în persoana Victorinei Oniceanu „un fel de aură poetică“; în final, când îşi dezvăluie taina, e în recitativul său „o împletire de chin şi mângâietoare speranţă, de alean şi devotament, într-un fel de rondou simfonic care amplifică şi mai mult poezia textului“ (sugestiv şi frumos spus). *Don Manuel*, care a duelat pentru onoarea ei, a beneficiat „de o ţinută de cavaler statuar“, în persoana lui C. Voinea Delast (ţinută într-adevăr proprie şi actorului). Personajul creat de el „justifică pasiunea unei femei atât de frumoase, cum este Donna Angela“. Aprecieri apar şi pentru jocul „expresiv, cizelat“ al Puşei Protopopescu-Siminie (*Isabela*) şi pentru „capacitatea de plasticizare subtilă [...] cu o bogăţie de culori care aminteşte de commedia dell´arte“, a lui Ion Siminie (*Drum nou*, 6 oct. 1960).


Victorina ONICEANU și Mișu FOTINO în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale


Altă scenă: cu Victorina ONICEANU, Teofil CĂLIMAN, Mișu FOTINO şi Boris GAVLIŢCHI

Attila Socaciu scrie în cronica la *O scrisoare pierdută* că „toţi prietenii teatrului sunt mândrii de prezenţa activă a maestrului la pregătirea acestui spectacol“. De la sine înţeles pentru actorii braşoveni, dar nu cred că „nu-şi cunoşteau până acum pe deplin rezultatele proprii“, cum scrie dumnealui. Cred că repetiţiile „au devenit ceasuri de creaţie“, că: „Se repeta ore în şir... Se reluau de zeci de ori replicile, mişcările, mimicile... S-a muncit intens, încordat, şlefuindu-se fiecare dialog din piesă, aşa cum un meşter giuvaergiu şlefuieşte un obiect ca să-i dea strălucire.“ Rezon! Dar atunci nu înţeleg cum meşterul atât de migălos a putut lăsa în gesturile şi tonurile lui Ion Neleanu (*Ştefan Tipătescu*) accente „artificiale, prea teatrale, cum e cazul gestului care precede propunerea lui Tipătescu făcută Zoiei de a «fugi împreună». Apoi, în momentele când am vrea să-l vedem mai impulsiv pe Tipătescu, când face reproşuri Zoiei pentru pierderea scrisorii, pare prea plângăreţ, iar morala lui seamănă cu cea a unei bunice.“ Nu era aşa şi la repetiţii? Nu l-a deranjat pe Sică Alexandrescu? Tot aşa, n-a sesizat că Teofil Căliman (*Zaharia Trahanache*) „nu izbuteşte să se impună. La adunarea electorală, al cărei prezident este, intervenţiile lui sunt şterse. Sunt momente când Trahanache pare obosit“. Poate chiar aţipit, ca Giugaru. Dar cronicarul revistei *Teatrul*, Mircea Alexandrescu, îl găseşte „prea lucid pentru un soţ al Zoiţichii şi chiar prea distins pentru acel provincial preşedinte de comitete şi comiţii“. Nu spune nimic – ciudat! – despre Ştefan Tipătescu, dar enumeră realizări remarcabile ale lui Boris Gavliţchi (*Ghiţă Pristanda*, „personaj armonios realizat“), Emil Siritinovici (*Caţavencu*, ilustrat „mai ales în prostia şi semidoctismul din el“), Emil Ciogolea (*Brânzovenescu*, „caricatură ambulantă“), Victorina Oniceanu (*Zoe*, „într-adevăr o «damă bună»“), Mişu Fotino („un *Cetăţean turmentat* plin de savoare“). Despre Farfuridi spune că interpretul său, Dem. Moruzan, „a înclinat mai degrabă pe inteligenţă şi comic, fiind aproape simpatic“, iar Ion Siminie, în *Agamiţă Dandanache*, „a mers destul de direct la creaţia lui Beligan, însuşindu-şi-o în mod creator“. O diatribă, în multe rânduri, critică scenografia Cristinei Serion, „nepotrivită şi inconsecventă [...] punerea laolaltă a unor elemente de decor naturalist, intercalate în perdele de catifea cenuşie [...] În afară însă de această inconsecvenţă grafică, spectacolul poartă pecetea sârguinţei şi, până la urmă, a izbânzii artistice datorate muncii regizorului cu actorii“ (*Teatrul*, nr. 12/1960, p. 81). Din opiniile cronicarului braşovean le mai menţionez doar pe cele referitoare la Victorina Oniceanu (care „joacă cu pasiune şi talent“), Emil Siritinovici (al cărui discurs „constituie unul dintre momentele cele mai izbutite din spectacol“) şi Mişu Fotino („aplauzele culese de actor, aproape la fiecare din replicile lui seducătoare, pot înlocui şi spun mai mult decât orice calificativ al nostru“ (*Drum nou*, 12 nov. 1960).

Peste o lună (27 noiembrie 1960), maestrul Sică Alexandrescu prezintă o nouă premieră, cu piesa dramaturgului sovietic Anatoli Sofronov, *Un milion pentru un surâs*, subintitulată de autor „comedie-farsă fără tendinţe moralizatoare“. Un arhitect proiecta o construcţie care să provoace prin frumuseţe un surâs privitorului, pentru care ar merita un milion în plus; îmbunătăţindu-l, produce o economie de două milioane. I se joacă o farsă în tentativa de a cuceri o fată drăgălaşă, plină de gingăşie; fără urmări. O comedie veselă, sănătoasă, în care au excelat într-un joc viu, tineresc, chiar şi seniori ai scenei, ca artistul emerit Dem. Moruzan şi soţia sa Jenny, Virgil Fătu, Victorina Oniceanu şi, într-adevăr, „drăgălaşa“ Stela Popescu-Puican (oho! – 87 de reprezentaţii!).

Până la sfârşitul stagiunii, alternează cu câte două montări regizorii Marius Oniceanu şi Ion Simionescu.

Primul realizează la 21 ianuarie 1961 piesa unui debutant cu dreptul în dramaturgie – Dorel Dorian –, *Dacă vei fi întrebat.* Piesă-anchetă, în prim-plan cu figura judecătorului Barbu Dragomir, călăuzit de voinţa neclintită de a afla adevărul despre o crimă. Din păcate, nevalorificată în spectacol de prestaţia lui Virgil Fătu şi o distribuţie cu peste 20 de actori! Nereuşită a fost şi a doua premieră a sa, cu basmul feeric al lui Victor Eftimiu *Înşir-te mărgărite* (6 mai 1961). Versiune „ratată", scrie un nou cronicar în *Drum nou* (B. Dunăreanu, 6 iun. 1961).

În schimb, Ion Simionescu reface prestigiul colectivului, cu montarea unui text de rezonanţă tragică al dramaturgului american Maxwell Anderson: *Pogoară iarna*. A fost scris în 1935, când a avut loc şi premiera, şi a obţinut premiul criticilor dramatici din New York. Acţiunea se petrece tot aici, în preajma Podului Brooklin, într-un mediu de promiscuitate, cu oameni săraci, vagabonzi, criminali şi hoţi. Anderson a fost marcat de cazul Sacco–Vanzetti, condamnaţi la moarte nevinovaţi, în 1927, din interese politice. Reia subiectul în versiune actuală, cu o proiecţie fictivă de o profunzime tragică: alţi eroi, dar context asemănător. Un emigrant italian este condamnat la moarte pentru o crimă pe care n-a înfăptuit-o el, ci un gangster al locului. Acesta are grijă să-l reducă la tăcere pe singurul martor, care, astfel, nici n-a mai fost citat la proces. După 13 ani, fiul italianului vrea să elucideze împrejurările, determinat de dezvăluirile publice ale unui profesor de colegiu, care a cercetat dosarul şi a descoperit această omisiune gravă. Cere reluarea procesului şi condamnarea adevăratului vinovat. Ceea ce îşi propune acum şi fiul, încredinţat că menirea lui e – ca şi a lui Hamlet – descoperirea adevăratului vinovat şi reabilitarea onoarei tatălui său. „Lucrarea lui Maxwell Anderson posedă forţă şi măreţie" – spune Petru Comarnescu, în volumul *Teatrul american contemporan* din 1967 (vol. I, Editura pentru literatură universală, p. 239). Cronica locală ne informează că „Ion Simionescu a avut o concepţie regizorală de ansamblu bine închegată" şi apreciază interpretarea tinerilor Alexandru Drăgan (*Mio*) şi Stela Popescu-Puican (*Miriamne*), ce „exprimă minunat setea de dreptate şi adevăr"; foarte sugestiv realizează Dan Puican portretul martorului fricos, *Garth*; Ştefan Alexandrescu (*Tatăl*) a impresionat prin „sublinierea fină a trăsăturilor"; jocul lui George Gridănuşu e de „mare forţă şi intensitate dramatică", în rolul judecătorului *Gaunt* (D. Dumbravă şi Mircea Băltescu, *Drum nou*, 2 apr. 1961).

Ultima premieră a stagiunii a fost montarea aceluiaşi regizor cu piesa poliţistă a lui Ştefan Berciu, *Cine a ucis?* – „un apel la vigilenţă împotriva atentatorilor la bunul obştesc" (cf. Emil Riman, *Teatrul*, nr. 2/1961). Cu surprinzătoarea cifră de 160 de reprezentaţii; posibil, dacă luăm în calcul lungul turneu întreprins cu această piesă prin 50 de localităţi din ţară, începând din 26 mai (cum ne informează cotidianul local, în 30 mai 1961).

STAGIUNEA 1961–1962

Tot în regia lui Ion Simionescu se deschide şi următoarea stagiune, la 14 octombrie 1961, cu piesa lui Dorel Dorian (autor prezent a doua oară în repertoriu, în decurs de un an), *Secunda 58*. O stagiune dominată de piese româneşti, originale (după Dorel Dorian, îi întâlnim pe afiş pe Lucia Demetrius cu *Cei care rămân singuri*, pe Simon Magda cu *Nuntă mare*, din nou pe Ştefan Berciu – semn că era la modă – cu *Oameni şi umbre*) şi una clasică (*Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu, în regia aceluiaşi Mihai Pascal), apoi trei sovietice (*Flori vii* de N. Pogodin, *Balul florilor* de V. Korostâliov şi *Al patrulea* de Konstantin Simonov). Ca noutate, consemnăm apariţia lui Dinu Negreanu în fotoliul regizoral la ultimele două piese şi recordul de reprezentaţii atins de cea a lui Korostâliov (comedie, fireşte): 102, faţă



Gaițele de Al. Kiriţescu,
schiţe de costume Cristina Serion

Aneta Duduleanu, actul II



Wanda Serafim,
actul I

de numai 7 a lui Simonov, mai puţin agreat de public. Se încheie prezenţa lui Emil Siritinovici la conducerea teatrului, în septembrie 1962, şi tot atunci e numit director **Nicolae Albani**, pentru o a doua perioadă longevivă (după aceea a lui Ion Neleanu, de şase ani): din septembrie 1962 până în octombrie 1967.

Câteva consideraţii despre aceste spectacole.

Cel mai închegat şi valoros artistic este *Secunda 58*, spectacol care „s-a bucurat de mult succes" – cum anunţă *Drum nou*, a doua zi după premieră (15 oct.). În 22 octombrie apărea şi o cronică semnată de B. Dunăreanu, care semnala: „Dorel Dorian a transformat această secundă 58 în simbolul unei «întreruperi» [...] de conştiinţă". Da, sugestie posibilă, întrucât e vorba de întreruperea funcţionării unui utilaj de pe un şantier de construcţii, a cărei reluare trebuie făcută în maximum un minut; cineva a acţionat în secunda 58. Curaj sau laşitate că a ezitat până atunci? Ion Simionescu a transpus conţinutul piesei „în imagini convingătoare, transformându-l într-o pasionantă dezbatere publică". Principalele personaje au fost interpretate de Emil Siritinovici (*Lupu Aman*) – „simplu, sobru" – şi Stela Popescu-Puican (*Domnica Rotaru*) – „tinereţe şi maturitate în acelaşi timp". Artistul emerit Dem. Moruzan „a însufleţit cu subtilitate un pasionat inginer Tunsoiu". Concluzia cronicarului: un început de stagiune „promiţător" (*Drum nou*, 22 oct. 1961).

La sfârşitul lunii noiembrie are loc o consfătuire a oamenilor de teatru din Regiunea Braşov, cu aprecieri pentru repertoriul teatrului din Sibiu (director, atunci, Nicolae Albani) şi pentru succesul spectacolului braşovean *Secunda 58*, umbrit însă de *Dacă vei fi întrebat* şi de degradarea reprezentaţiilor cu *Scrisori de dragoste* şi *Floricica purpurie* (articol de Mircea Băltescu, de la Secţia de Învăţământ şi Cultură a Sfatului Popular Regional, în *Drum nou*, 29 nov. 1961).

Îl întâlnim apoi pe fotoliul regizoral pe Dinu Negreanu, invitat să monteze o piesă sovietică de V. Korostâliov, *Balul florilor* (5 mai 1962). „*Balul florilor* este o poveste de dragoste care [...] începe cu o nuntă şi se termină cu... ceva foarte frumos", scrie Daniel Drăgan (care a absentat o vreme din rubrica de cronică teatrală). Piesa s-a jucat în teatre şi cu titlul *Cred în tine* – sugestie a încrederii reciproce pe care o recomandă unui cuplu de tineri căsătoriţi, aplatizat şi blazat după o vreme, un prieten celibatar, *vrăjitor* în speţă, prin formula „CRED ÎN TINE", care-l ajută pe om să se ridice – spune cronicarul – „până la el însuşi". Dragostea celor doi renaşte, astfel. Piesa „întruneşte, îngemănate, calităţile comediei şi ale poemului liric [...] Stela Puican (*Irina*) a dovedit [...] o bogată paletă a expresiei [...] cu lux de nuanţe [...] transfigurarea alternativă de Cenuşăreasă, «din prinţesă în slujnică, din slujnică în prinţesă» [...] În rolul lui *Vladimir*, Dan Puican a creat un personaj mai greu de identificat [...] fără a se cufunda în însăşi poezia pe care o conţine această situaţie [...] Ion Vărădeanu (*Serghei*) [...] în scenele de vis rămâne şi el, asemeni colegilor săi, tributar unei prezentări de suprafaţă" (*Drum nou*, 30 mai 1962). A fascinat, totuşi, cu ceva, dacă a întrunit 102 reprezentaţii. Oare cu ce ? Cu transfigurarea de Cenuşăreasă?

Dinu Negreanu montează şi o a doua piesă sovietică, ostentativ propagandistică – *Al patrulea* de Konstantin Simonov – în aceeaşi lună, poate chiar concomitent (19 mai 1962). Despre trădarea idealurilor umaniste ale unor prototipuri din lumea capitalistă. Doar şapte reprezentaţii: publicul nu agreează demagogia.

STAGIUNEA 1962–1963

Noul director are şansa să patroneze două evenimente de prestigiu ale teatrului, care i-au dat strălucire şi faimă în stagiunea 1962–1963. Primul e prilejuit de montarea lui Ion Simionescu cu *Chiriţa în Iaşi* de Vasile Alecsandri (25 noiembrie 1962) şi participarea la cel de-al IV-lea Concurs Republican al tinerilor artişti din teatrele dramatice (21–27 decembrie 1962), încununată cu mai multe premii (şase) – pentru spectacol, regie, scenografie şi interpretare: Ileana Tarnavschi (*Chiriţa*), Stela Popescu (*Luluţa*), Ion Siminie (*Bondici*). E de subliniat gestul mărinimos al titularei rolului principal, actriţa cu experienţă Jenny Moruzan, care, neputând participa din cauza vârstei la un concurs artistic al tinerilor, s-a oferit s-o îndrume pe juna ei colegă, Ileana Tarnavschi, în pregătirea importantului rol. Ceea ce s-a dovedit benefic, atât sfaturile, cât şi propria înzestrare a actriţei ducând la cucerirea entuziasmului publicului şi al juriului de prestigioase personalităţi. Cronicarul braşovean Mihai Nadin, aflat atunci la începuturile carierei sale de analist şi eseist al teatrului, scria în *Drum nou*: „Actriţa a compus rolul cu minuţiozitate şi l-a susţinut pe cât de energic, pe atât de diferenţiat. Vocea îi permite modulaţii neaşteptate într-un registru aparent limitat, iar mişcarea, mobilizând resursele mimicii şi ale gesturilor, toate îngroşate, nu încetează niciun moment." (De ce a dispărut oare, de pe afişe, numele acestei tinere actriţe premiate, despre care n-am mai auzit?) Ion Siminie, distribuit în rolurile coţcarului Bondici şi în acela al lui *Clevetici* – scrie în continuare Mihai Nadin –, „reafirmă resursele sale de comic, calităţile legate de cântec şi dans, de pantomimă şi monolog, progresul său fiind mai ales pe linia încadrării sistematice în rol". Iar despre Stela Popescu spune că „lărgeşte sfera rolului, face (atunci când n-are replică) o figuraţie vie (cum e cazul actului II) şi polarizează atenţia sălii asupra poznelor şi năzbâtiilor Luluţei". Şi cei doi premiaţi care nu joacă, dar susţin în spectacol rolurile de viziune plastică şi scenică – Elena Simirad-Munteanu (scenograf) şi Ion Simionescu (regizor) –, sunt evidenţiaţi pentru


Jenny MORUZAN în *Vizita bătrânei doamne* de Friederich Dürrenmatt

aportul lor original. Decorul „este spiritual, concentrat, folosind caricatura şi figuraţia mută pe cartonul de decor. Costumele sunt şi ele în această notă [...] Spectacolul demonstrează că regizorul Ion Simionescu cunoaşte legile ritmului, ştie să gradeze, este capabil de viziuni largi, care plasează întreaga scenă sub obiectivul satirei, dar în acelaşi timp ştie să fie şi minuţios, scoţând în relief ici-colo, când e cazul, câte un exemplar tipologic ca dintr-un insectar". Concluzia cronicarului este optimistă şi va fi nu peste mult timp confirmată: „Este cazul să aşteptăm premiere mai reuşite, la înălţimea prestigiului pe care l-a cucerit Teatrul de Stat din Braşov". (*Drum nou*, 13 ian. 1963) Cu succes şi la public: 137 de reprezentaţii.

Al doilea eveniment îl reprezintă prezenţa inspirată a tânărului regizor Dinu Cernescu în mijlocul colectivului, pentru montarea piesei lui Friedrich Dürrenmatt *Vizita bătrânei doamne* (25 mai 1963), la puţin timp după premiera bucureşteană de la Naţional, cu Aura Buzescu în rolul principal. Aici, interpreta aleasă

a fost Jenny Moruzan, al doilea său mare rol de performanţă în cuprinsul stagiunii, după *Chiriţa*. Doi principali cronicari din Capitală, Mircea Alexandrescu de la revista *Teatrul* şi Andrei Băleanu de la *Scânteia*, au cuvinte de unanimă apreciere a montării, ca modalitate originală şi îndrăzneaţă a regizorului aflat la şapte ani de la absolvire. Mircea Alexandrescu constată: „Se petrec în acest spectacol o seamă de lucruri ce depăşesc cadrul unei simple consemnări." Primul e legat de unitatea de concepţie între regizor şi scenograful Paul Bortnovski, vizând o ambianţă scenică funcţională, care „să joace", printr-o *notă de sinistru*, sugerată de subtext. Nu un decor construit, ci cu aluzii la starea de degradare a orăşelului unde poposeşte miliardara Claire Zachanassian: gara localizată printr-o firmă uzată şi vespasiana acoperită cu afişe rupte, hanul reprezentat doar din câteva grinzi dărăpănate şi o statuie spartă de ghips, entuziasmul adunării festive a notabilităţilor la vestea atribuirii ameţitoarei sume urbei lor sărace, exprimat printr-un fundal cu zeci de pălării desenate, aruncate în sus. Sau o simplă masă de lemn, care umple spaţiul amplu al scenei şi creează atmosfera indicată. Dinu Cernescu – scrie Mircea Alexandrescu – a gândit piesa „în semnificaţiile pe care le poartă [...[drama lui *Ill*, cinismul doamnei Claire şi farsa înghiţită de güllenezi sunt, toate la un loc, o glumă sinistră cu implicaţii serioase". Regizorul a apărat „tonul *caustic,* împotriva celui *acustic* al dramei siropoase, care ar anula dezbaterea [...] el le-a imprimat o notă ce trimite spre grotesc" […] Lumea piesei capătă în spectacolul realizat de Dinu Cernescu forţa de a reprezenta nu micuţul Güllen, ci o parte mult mai mare a globului, o emisferă, iar personajele par să stea în fruntea unor categorii sociale pe care le reprezintă aci ca nişte sinteze." În această privinţă e edificatoare opinia lui Andrei Băleanu: „În munca cu actorii s-a reflectat pozitiv înclinaţia regizorului spre caracterizarea incisivă a unor tipuri, fără a se ajunge însă la caricatură." Şi dă exemplul interpretării principalelor personaje, cu aprecieri care se conjugă cu ale lui Mircea Alexandrescu: „Bătrâna Zachanassian a fost interpretată de actriţa Jenny Moruzan cu o experimentată stăpânire a mijloacelor scenice" (A.B.); „Interpreta lui Claire Zachanassian, actriţa Jenny Moruzan, anunţa în primul act o creaţie. Intrarea ei în scenă îţi taie respiraţia [...] Dar... mai ales de la jumătatea piesei mai departe îşi cam pierde suflul, mulţumindu-se până la urmă să rostească textul şi nu să-l joace" (M.A.); Andrei Băleanu se referea doar la „un sentimentalism prea verosimil"; George Gridănuşu „îşi consumă drama la o vibraţie superioară şi cu o interiorizare care l-a împiedicat, în cea mai mare măsură, să cadă în melodramă" (M.A.); accentele interpretului „au fost distribuite astfel încât ne impresionează nu atât tragedia personală a acestei mici licheluţe, cât puterea banului care pune stăpânire pe cetăţenii oraşului, multora luându-le conştiinţele" (A.B.). „Se remarcă interpretarea de un umor reţinut dată de Mişu Fotino *Preotului*, aerul provincial şi meschin pe care a reuşit să-l imprime *Primarului* Emil Siritinovici, zbuciumul *Profesorului*, redat cu simţul măsurii de D. Moruzan" (A.B.); „Restul colectivului de interpreţi îşi împarte cu tot dreptul meritul unei colaborări pline de devotament la realizarea unui preţios experiment de teatru". (Mircea Alexandrescu, *Teatrul*, nr. 7/1963); „Sperăm că teatrul va lua rezultatele obţinute în această stagiune ca un punct de plecare pentru creşterea generală a activităţii sale". (Andrei Băleanu, *Scânteia*, 18 iul. 1963)

Cu aceste două spectacole-eveniment, teatrul şi-a câştigat faima şi preţuirea naţională.

Noul val

Întrebată cum a fost la repartiţie, în 1963, după ce a absolvit Institutul, actriţa Virginia Itta Marcu a răspuns – după cum am şi relatat – că a ales Braşovul pentru că teatrul de aici era mai bun atunci decât cele de la Cluj şi Iaşi: „Pentru că aici, pe linia modernizării expresiei artistice, se încerca ceva şi, în două cazuri recente, s-a putut constata o afirmare spectaculoasă a acestei tendinţe, prin originalitate de viziune şi omogenitate de ansamblu.“ Şi exemplifică cu Ion Simionescu, care prin *Chiriţa în Iaşi* „se detaşează spiritual de epoca lui Alecsandri [...], adaugă siluete de carton în figuraţie, amplificând ridicolul“. Iar Dinu Cernescu e preocupat, în *Vizita bătrânei doamne*, de „autenticitatea situaţiilor [...] prin fructificarea convenţiei cu fantezie şi îndrăzneală [...], regizori tineri, cu mentalităţi proaspete, dornici să înnoiască mijloacele de transpunere scenică în spiritul înţelegerii contemporane a temelor subiectelor cuprinse în piese“ (*vol. cit.*, pp. 85, 86). Tot aici au venit după absolvire, în anii următori, trei tineri care au încununat, împreună cu colega lor, scena de sub Tâmpa, cu strălucirea adevăratei arte şi a performanţei: Mircea Andreescu şi Dan Săndulescu în 1964, Costache Babii în 1966. Aducând cu ei un *suflu nou* în ambianţa colectivului, prospeţime şi vigoare în exprimarea artistică. Reprezentând astfel în evoluţia teatrului, *noul val* de progres.

Şi Mircea Andreescu pomeneşte de cele două spectacole braşovene, acordate deschiderii spre viziuni inedite şi modalităţi îndrăzneţe, datorate regizorilor Dinu Cernescu (absolvent în 1956) şi Ion Simionescu (absolvent în 1953). Ultimul fiind „chiar unul dintre oamenii pentru care optasem să vin aici“, caracterizat în revista de specialitate, în 1964, într-o serie de 17 portrete de regizori tineri, astfel: „Montările sale respiră calm şi disciplină interioară, în afirmarea prezenţei regizorale, dar o fantezie lucidă, inteligentă, le dă uneori luminări neaşteptate“ (*Teatrul,* nr. 4/1964, p. 6). Mircea Andreescu pomeneşte şi de „şcoala aceea de regie care începuse să scape de sub dominaţia lui Sică Alexandrescu. Oameni care s-au impus, au izbucnit spectaculos [...] Liviu Ciulei, Penciulescu, Esrig, Dinu Cernescu şi aşa mai departe. O generaţie de regizori care începea să dea din aripi, învăţa să zboare. Pe oamenii aceştia i-am însoţit şi noi“. (*La porţile ficţiunii cu Mircea Andreescu*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ şi revista *Teatrul azi*, supliment, 2005, pp. 48, 57, 58)

Amândoi, ca şi Costache Babii mai târziu, au fost întâmpinaţi de directorul Nicolae Albani cu îmbietoarea formulă: „N-am nevoie de voi!“ Costache Babii spune chiar că i-a cerut directorului adjunct de atunci, Mălin, să-i scrie asta pe repartiţie, dar bineînţeles că dumnealui a refuzat. Şi aşa a rămas în Braşov.

Ce frumos vorbesc Mircea Andreescu şi Virginia Itta Marcu despre noii lor colegi din teatru! Spune Mircea Andreescu: „De Andrei Armancu n-am auzit până la venirea mea la Braşov. Aici am aflat că există un actor de valoarea lui... cu totul şi cu totul deosebit... nu-şi făcea rolurile din cărţi. Totul venea dintr-o intuiţie profundă, formidabilă [...] Nu mai vorbesc de Geta Grapă! Dacă ar fi avut puţină grijă de ea, s-ar fi auzit mai din tinereţe. A trebuit să vină nişte regizori care să ştie s-o folosească şi s-o îndrume, ca să facă nişte lucruri bune.“ Virginia Itta Marcu: „Ei, şi aici am văzut nişte actori, vă repet, foarte talentaţi. Armancu, Elena Stescu – de un haz... şi arăta extraordinar! –, Victorina Oniceanu... phu! jucase *Zoe* în regia lui Sică Alexandrescu pe timpuri [*n. m.* – mărturie din 2004) –, Vivi Candrea-Neleanu, erau soţii Moruzan, de care nici nu mai discut, Nunuţa Hodoş... Era o pleiadă de actori cu care să te simţi bine şi cu care să poţi să mergi mai departe.“ Şi adaugă,



Ruxandra ŢÂNŢU şi Geta GRAPĂ în *Un drac de fată* de Nicolae Damaschin



Vasile MUREŞAN şi Savu RAHOVEANU în *Un drac de fată* de Nicolae Damaschin

cu vădită îndreptăţire, şi aportul prezenţei lor în trupă: „Cred că noi am adus un suflu proaspăt de profesionalitate“ (extrase din volumele citate).

Şi au fost distribuiţi, imediat, în toamna respectivă, Virginia Itta Marcu în rolul *Luluţei* din *Chiriţa în Iaşi* (deţinut până la concurs de Stela Popescu, angajată apoi la Bucureşti), *Anca* din *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieş (la care a fost iniţial distribuţie dublă, tot cu Stela Popescu, şi a rămas dânsa titulară pe rol, partener fiindu-i soţul Stelei, Dan Puican, care a plecat şi el ulterior la Bucureşti, ca regizor la Radio). Mircea Andreescu, la rândul lui, e distribuit în 1964, *peste noapte,* în rolul unui agent secret din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, apoi în farsa moralizatoare a lui Aurel Baranga *Fii cuminte, Cristofor*, „într-un rol mai amplu, cu posibilităţi de caracterizare şi evoluţie“: profesorul *Stambuliu*.

În stagiunea 1962–1963 notăm, după *Chiriţa*, un al doilea spectacol de mare audienţă (comedie, bineînţeles): *Un drac de fată* de Nicolae Damaschin, regizat de George Gridănuşu (102 reprezentaţii); iar în vară (21 iulie 1963), o piesă de portretizare psihologică: *Fiicele* de Sidonia Drăguşanu, regizată tot de el (cu 70 de reprezentaţii).

STAGIUNEA 1963–1964

Noua stagiune debutează cu două comedii lirice, puse în scenă în octombrie de Ion Simionescu: *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieş (17 octombrie 1963) şi *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (23 octombrie 1963), mult jucată la noi. Urmează, în decembrie, piesa lui Lillian Hellmann, *Vulpile* – „comentariu dramatic asupra procesului de dezumanizare capitalistă“, cum o defineşte cronicarul Mihai Nadin. „Un spectacol de ţinută artistică remarcabilă“, cu interpretări ce se disting prin pregnantă expresie: Zoe Maria Albani (*Regina*) „ştie să gradeze de la un cuvânt la altul, de la o scenă la alta, gama de sentimente pe care le trăieşte“; *Ben*, „realizat de George Gridănuşu cu o bogăţie de mijloace artistice“; Nicolae Albani (*Horace*), are „simţul măsurii, capacitatea de a se refuza melodramei şi falsului tragic“. Şi o menţiune pentru o experimentată artistă: „Se cuvine să remarcăm prezenţa dinamică pe care o are Nunuţa Hodoş, neobosită şi hotărâtă, mai ales în actul III.“ Concluzia e revelatoare: „Teatrul din Braşov îşi găseşte un stil, îşi dezvăluie o personalitate“. (*Drum nou*, 5 ian. 1964)

În februarie se produce o reîntâlnire cu regizorul Dinu Cernescu, la piesa *Acuzarea apără* de Ştefan Berciu (1 februarie 1964), şi cu George Gridănuşu la realizarea spectacolului pentru colectivişti, *Pasărea măiastră* de I. M. Măgură (13 februarie 1964). Iar la începutul lunii următoare (7 martie) apare o prezenţă nouă şi unică pe afişul braşovean: regizorul Andras Völgyessi, creatorul spectacolului *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. Consemnează acest ultim spectacol, în ziarul local, însuşi preşedintele Comitetului de Cultură şi Artă din Braşov, G. Cruţu, care spune că regia „a ştiut să ferească spectacolul de efecte facile“, dar reuşita este parţială, dată fiind „alcătuirea nu tocmai fericită a distribuţiei“, inegală între principalii protagonişti: Ion Siminie este „un *Miroiu* plin de umanitate, un sincer îndrăgostit de «Steaua fără nume»“, Ruxandra Ţânţu, în *Mona*, având „o anumită rigiditate în mişcare; naivitatea voită din unele scene (o linie a regiei?), lipsa concordanţei între acţiunea psihică şi mişcare sunt străine personajului“. (?!?) Se mai compensează ceva cu a doua distribuţie, unde Victorina Oniceanu „a stăpânit mult mai bine mijloacele de expresie, dar în ansamblu n-a reuşit nici ea să dea imaginea adevăratei Mone“ (*Drum nou*, 7 mai 1964). Înţeleg mai degrabă că regizorul n-a ştiut să le creeze celor două interprete aura de fascinaţie emoţionantă a personajului…


Dimitrie DRĂGAN, Dan PUICAN şi Stela POPESCU în *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș

În 4 martie, cotidianul *Drum nou* publică o pagină întreagă despre consfătuirea oamenilor de teatru din regiunea Braşov, în urma vizionării unor spectacole ale teatrelor din Sibiu (*Dracul uitat* de Jan Dârda, *Reţeta fericirii* de Aurel Baranga), Sfântu Gheorghe (*Colegii* de Aksionov–Stabovoi) şi Braşov (*Acuzarea apără* de Ştefan Berciu). Nicolae Albani a prezentat un referat privind stadiul şi problemele evoluţiei teatrelor din regiune. Consfătuirea a cuprins punctele de vedere ale unor actori (Costel Rădulescu şi Horst Strasser, Sibiu; Tompa László, Sfântu Gheorghe; Ion Siminie şi George Ferra, Braşov), regizori (Iannis Veakis şi Ariana Kunner, Sibiu; Bán Ernö, Sf. Gheorghe; Ion Simionescu, Braşov), directori (Şerban Iamandi, Sibiu; Nicolae Albani, Braşov) şi criticul Valentin Silvestru, din intervenţia căruia

rezum: „Spectacolele vizionate cu prilejul consfătuirii, desfăşurarea dezbaterilor, au arătat că orientarea repertoriului spre contemporaneitate, stăpânirea fermă a realismului scenic, cât şi aspiraţia generală spre profesionalitate şi tehnică scenică temeinică, sunt bunuri câştigate în activitatea oamenilor de teatru din regiunea Braşov." Au fost evidenţiate *Reţeta fericirii* de la Sibiu, în montarea lui Yannis Veakis, cu „o evoluţie discret marcată a caracterelor în cadrul intrigii", *Colegii* de la Sf. Gheorghe, pentru „omogenitatea ansamblului", *Acuzarea apără*, spectacolul braşovean al lui Dinu Cernescu, care „a urmărit să pună în lumină ideile de valoare ale textului". Pagină realizată de doi teatrologi serioşi, Mihai Nadin şi Bujor T. Râpeanu, care nu ne indică însă şi zilele când au avut loc aceste vizionări şi consfătuirea.

„O etapă a maturizării artistice", numeşte cineva această a doua stagiune din timpul directoratului lui Nicolae Albani, într-o analiză din august 1964. Consideră că s-a bucurat de succes şi piesa lui I. M. Măgură, *Pasărea măiastră*, iar premiere apreciate au fost şi cele din dramaturgia clasică universală: *Vulpile* de L. Hellmann, *Mizerie şi nobleţe* de Ed. Scarpetta şi *Pericles* de William Shakespeare. „Comentarii deosebit de favorabile a prilejuit premiera pe ţară a piesei *Pericles*, pusă în scenă în legătură cu comemorarea a 400 de ani de la moartea lui Shakespeare [...] se cuvine subliniată tendinţa spre o acţiune scenică convingătoare, asimilarea de către colectivul de interpreţi a unui joc curăţat de excesul tiradelor seci". (N. Milea, *Drum nou*, 5 aug. 1964) Unde a prilejuit „comentarii deosebit de favorabile" – nu ştim. În afară de consemnarea dumisale, sintetică, eu n-am găsit altă referinţă despre spectacol, publicată la Braşov, ci doar două cronici din Capitală, în urma unui turneu al teatrului. Despre care cunoscutul cronicar Radu Popescu spune că „a umplut oraşul nostru cu afişe [...] şi bine a făcut, căci nu e un fapt teatral oarecare. Dar, pe afişe, nicio menţiune despre o traducere în româneşte a textului shakespearean". Precizează dânsul că îi aparţine lui Taşcu Gheorghiu, singura existentă „până acum", de o valoare poetică „eminentă" (*Magazin*, 18 iul. 1964, p. 7). Din *Incursiuni în istoria teatrului universal* de Florin Faifer, aflăm că e o piesă „cu o miză etică stăruitor reliefată [...] abundă în întâmplări extreme, ce se rânduiesc potrivit «toanelor» soartei" („pe valurile căreia" – zice şi Radu Popescu – „biata fiinţă omenească pare a pluti întocmai ca un fulg pe undele vântului"). Chipeşul *fulg* – scuze! –, prinţul din Tir, Pericle, „pleacă în lume să-şi găsească fericirea", dar are parte de o serie de aventuri bizare, ameninţări ale naturii sau ale oamenilor, are parte de iubire şi de căsătorie, devine tată şi îşi pierde soţia, o încredinţează pe fiica sa unui guvernator, dar consoarta acestuia vrea s-o ucidă, fata scapă, ajunge într-un lupanar, rezistă printre târfe şi codoaşe... „Scenele se precipită spre un final scăldat în lumină" – zice istoricul –, „credinţa, cinstea, cugetul curat" sunt răsplătite, iar „desfrâul, invidia care duce la crimă, neomenia îşi primesc întotdeauna plata" (*vol. cit.*, Editura Timpul, Iaşi, 2010, pp. 319, 320).

Radu Popescu spune că a fost pentru teatru un examen greu, cu „o reuşită de onoare". Regizorul Ion Simionescu „a realizat claritatea şi a găsit un ritm viu şi egal de poveste", cu discutabile „scenarii" în mişcarea coregrafică a figuraţiei şi imaginea de romantism pitoresc a casei de toleranţă. Despre interpretare, scrie că: tânărul Dimitrie Drăgan (*Pericles*) „a jucat cu aplomb, uneori chiar cu nobleţe, nu rareori cam monoton"; Ion Jugureanu, în trei roluri deosebite, a dovedit „reală capacitate şi variaţie în compoziţie"; interpretul lui *Cleon*, Aristotel Apostol, a fost „lipsit de relief"; în schimb, „foarte simpatic, foarte convingător" a fost Ştefan Alexandrescu (*Helicanus*); „atrăgător, dar fără distincţie", Ludovic Peterfy (*Lisymach*); „o compoziţie comică de un realism concret" a reuşit Alex. Făgărăşanu;


Ludovic PETERFY și Doina TAMAȘ în *Pericles* de William SHAKESPEARE

„apariţie înveselitoare peste măsură“ era George Ferra, în rolul savantului *Cerimon*; Cornel Coman s-a arătat „fără relief, fără nicio capacitate de sugestie“, în rolul povestitorului *Gower.* Actriţele au parte de aprecieri, chiar măgulitoare: Zoe Maria Albani (*Dionyza,* soţia guvernatorului), „în atitudini de o impresionantă autoritate, va putea fi, cândva, o bună lady Macbeth“ (potrivită intuiţie; n-a fost să fie, însă), iar Doina Tamaş, cu calităţi „de ingenuă dramatică“, a interpretat două roluri „nu tocmai similare“ (*Thaisa* şi *Marina*, soţia şi fiica lui Pericles). În cronica sa din revista *Teatrul*, Ileana Popovici consideră piesa „roman scenic“ şi spectacolul ca având „meritele pionieratului şi importanţa unui act de cultură“. Regizorul a izbutit să dea „coerenţă şi fluiditate reprezentaţiei“, a creat „tablouri de mare montare [...] cu balet“, dar şi un naturalism „cam trivial al scenelor de la bordel şi meloul tremolat al finalului“ (*Teatrul*, nr. 9/1964, p. 94).

STAGIUNEA 1964–1965

Stagiunea debutează tot sub semnul audienţei sporite, prin punerea în scenă a unui text original de către George Gridănuşu, *Dragostea nevestelor* de Ion Ghelu Destelnica (premiera 7 noiembrie 1964, 69 de reprezentaţii). Şi bate recordul la începutul anului următor, tot în regia lui, cu comedia de succes *Se caută un mincinos* de Dimitris Psathas (premiera 30 ianuarie 1965, 181 reprezentaţii).

Dragostea nevestelor e tot o comedie, scrisă „cu o pană vioaie“, dar cu îndemnuri moralizatoare privind tentaţiile negustoreşti personale ale unor soţi, membrii ai cooperativei. Creaţie „cu mult simţ al nuanţelor şi un umor de bună calitate“ a lui Andrei Armancu, „comic de o altă nuanţă [...] cu mijloace simple, dar convingătoare“, al proaspătului absolvent Dan Săndulescu (*Drum nou*, 10 ian. 1965).

Se caută un mincinos ia în vizorul satirei promisiunile electorale ale unui proaspăt deputat, de care acesta vrea să se dezică, prin serviciile unui gazetar mincinos, angajat ca secretar. Interpretat cu o „dezinvoltură dezarmantă [...] şi masca unei desăvârşite inocenţe“ de către E. Mihăilă Braşoveanu, în relaţie cu deputatul conturat de Emil Siritinovici cu „o eleganţă ce-i este proprie“ şi cu soţia lui, întruchipată cu „prezenţă scenică şi multă feminitate“ de Victorina Oniceanu (*Drum nou*, 7 feb. 1965).

Dar titlurile reprezentative ale repertoriului sunt *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (28 noiembrie 1964, regia Ion Simionescu), *Fii cuminte Cristofor* de Aurel Baranga (19 decembrie 1964) şi *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila (20 mai 1965), ambele în regia lui Mihai Raicu.

Despre *Jocul ielelor*, prezentat în premieră pe ţară, nu aflăm vreun ecou în presa locală, decât mai târziu, în mai, când se ia în discuţie configuraţia repertoriului şi se afirmă că n-a satisfăcut concepţia regizorală, „iar intervenţiile în text au abuzat; în niciun caz teatrul de idei [?!?] al lui Camil Petrescu nu a fost servit şi pus în valoare aşa cum ar fi meritat. De aici, un spectacol tern care inevitabil a căzut“ (Constantin Cuza, *Drum nou*, 21 mai 1965). Acelaşi semnatar îi ia un interviu directorului Nicolae Albani, în septembrie, la începutul unei noi stagiuni; când interlocutorul afirmă că piesele de conţinut au fost *Jocul ielelor* şi *Vlaicu Vodă*, întreabă sentenţios: „Nu vi se pare totuşi că *Jocul ielelor* a fost ceea ce numim obişnuit în teatru «o cădere»?“ Nu ne surprinde atât explicaţia lui Albani pentru nereuşită (s-a reprezentat de doar 9 ori), cât definirea piesei ca *abstractă*: „Nereuşita acestui spectacol se datorează faptului că regizorul a descifrat o piesă şi aşa abstractă, abstractizând-o mai mult, făcând-o inaccesibilă marelui public, deşi astfel colectivul actoricesc a făcut un pas înainte în ceea ce priveşte metodele noi de interpretare“



Scene din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu



(*Drum nou*, 5 sept. 1965). Nu ştim în ce au constat metodele noi, dar considerarea piesei lui Camil Petrescu, cu un conflict de o intensitate dramatică acută, cu caractere bine conturate şi tendinţe sociale realiste, ca fiind *abstractă*, dovedeşte nu numai confuzie de termeni, ci şi ignoranţă în folosirea lor. O consemnare a lui Ion Cazaban din *Contemporanul* ne dă o idee despre ceea ce ar fi vrut să fie spectacolul, dar nu ne lămureşte, pentru că nu e o cronică, ci exprimarea unui punct de vedere. Despre Gelu Ruscanu spune, pe drept cuvânt că „nu există modele anterioare pentru acest rol, trebuie să ni le creăm de acum încolo". Tânărul Dimitrie Drăgan „inspiră ceva din datele personajului", care ar sugera „luciditate în pasiune (reţinere în gesturi, înflăcărări susţinute mai ales vocal...)", dar, totodată, „un aer artificios care nu e o trăsătură autentică a eroului". Valoarea exactă a procesului interior nu transpare şi din pricina unui registru verbal redus şi a unor deplasări nemotivate pe o platformă, pe care urcă simbolic el şi celelalte personaje, „de pe care îşi concluzionează drama revelaţiilor, crezându-se că doar în acest mod cuvântul va căpăta ecou, ideile vor circula mai bine spre sală; dar rezultatul suferă de uscăciune, de schematism conceptual". Iar finalul nu lămureşte atitudinea critică a regizorului, cu un Gelu Ruscanu care se sinucide sus, pe platformă – simbolic, se pare, pentru că pistolul nu pocneşte, iar eroul rămâne în picioare, intangibil, comentat de ceilalţi, de dedesubt. Ceva ar fi trebuit să se desprindă cu hotărâre critică din întregul spectacol, să corespundă celor scrise de autor în ultimul an al vieţii: «jocul ielelor» nu-i decât «nălucire pură-platoniciană, în opoziţie cu concretul»" (Ion Cazaban, *Contemporanul*, nr. 52, 25 dec. 1964). Să fi cunoscut Albani aceste consideraţii ale lui Camil şi să deducă *abstractul* în opoziţie cu *concretul*? Formal, este posibil. După cum posibil e şi simbolul vizat de regizor, dar nu ca modalitate scenică. El transpare numai dintr-o modalitate viguros realistă, ca o reverberaţie a înfruntărilor extreme, de poziţii şi idei, ca în memorabilul spectacol al lui Crin Teodorescu de la Teatrul Mic, cu G. Ionescu-Gion, George Constantin, Leopoldina Bălănuţă şi Ion Marinescu.

Fii cuminte Cristofor şi *Vlaicu Vodă* poartă semnătura regizorală a lui Mihai Raicu, o vreme profesor în materie la I.A.T.C. Despre prima – notează Ion Cazaban în *Contemporanul* –, regizorul a înţeles că „este o farsă şi a montat-o ca atare", desfăşurând pe scenă "un quiproquo spumos, o suită sprintenă de replici şi poante amuzante [...] spontaneitate personajelor [...] vioiciune [...] şi culoare de comedie". Şi cronicarul local, Mihai Nadin, apreciază „delicateţea celor mai multe dintre soluţii şi preocuparea de a omogeniza jocul actorilor". Cu doi tineri absolvenţi în distribuţie – Monica Ghiuţă şi Mircea Andreescu –, alături de cunoscuţii Ion Siminie şi Mada Florian. Monica Ghiuţă, în dublul rol *Emma Bellea–Anca Stambuliu*, „a dat satisfacţie datorită unui joc neaşteptat de sigur şi precis în nuanţe" (M.N.), „cu prospeţime şi gingăşie, făcând din Emma şi Anca două faţete ale unei calde şi duioase feminităţi" (I.C.). „Profesorul Stambuliu, aşa cum l-a văzut Mircea Andreescu, are ticurile şi maniile sale, are chiar un anumit ridicol în ceea ce face, dar este capabil şi de multă căldură sufletească şi devotament" (M.N.); Ion Cazaban îl vede „cu destule ticuri de veche factură, încât profesorul Valeriu devine un belfer căzut din lună, incompatibil cu ceilalţi, de un ridicol constant şi anacronic" (*Contemporanul*, 18 iun. 1965). E considerată „excelentă", de către Mihai Nadin, Mada Florian în rolul *Victoriei Sava*, secretara *compozitorului*, iar conturarea acestuia de către Ion Siminie e „susţinută de actor cu multă experienţă şi un deosebit simţ al replicii cu haz" (*Drum nou*, 5 ian. 1965).


Mada FLORIAN, Ion SIMINIE și Mircea ANDREESCU în *Fii cuminte Cristofor* de Aurel Baranga


Scenă din *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila

În *Vlaicu Vodă*, Mihai Raicu, mergând „pe reliefarea caracterologică a personajelor [...] şi adoptând sugestia în locul expozitivismului plat [...] realizează expresivitatea spectacolului“. Ion Jugureanu „reuşeşte o creaţie de prestigiu“ în rolul lui Vlaicu, „interiorizat, ironic uneori, violent alteori, compensând cu luciditate imaginea monumentalei creaţii a lui George Vraca“. Zoe Maria Albani, în *Doamna Clara*, „este şi insinuantă şi dură, conform exigenţelor rolului“; Dan Săndulescu se află, în *Mircea Basarab*, „la înălţimea celor mai bune interpretări din această montare“; Doina Tamaş „ne-a oferit cu dezinvoltură o *Domniţă Anca* plină de caldă gingăşie“ (*Drum nou*, 10 iun. 1965).

STAGIUNEA 1965–1966

Din 7 spectacole ale stagiunii, puse în scenă de cinci regizori diferiţi (Ion Simionescu, Mihai Raicu, tânărul Ban Ernest, regizoarea de televiziune Letiţia Popa şi însuşi directorul şi actorul Nicolae Albani), sunt de reţinut patru: două americane – *Vedere de pe pod* de Arthur Miller şi *Doi pe un balansoar* de William Gibson –, unul francez (eveniment al stagiunii) – *Oul* de Félicien Marceau – şi unul original românesc – *Simple coincidenţe* de Paul Everac.

Ban Ernest debutează la Braşov montând două piese de valoare dramatică, una de prestigiu internaţional, a lui Arthur Miller, cealaltă de interes autohton, cu o problematică vie, aparţinând dramaturgului contestat astăzi pentru oportunism, Paul Everac. Serios şi bine pregătit, tânărul regizor a realizat două spectacole de lucidă meditaţie.

Virginia Itta Marcu mărturiseşte că a învăţat mult de la el, pentru că „era pe stilul lui Finţi, despica firu-n patru [...] pe replici, pe idei, pe stări“. Şi descrie spectacolul *Vedere de pe pod* pus în scenă „ca un film neorealist. Tot teatrul făcea figuraţie, toţi contribuiau la crearea unei atmosfere specific italiene [...] cu gură mare, cu rufe întinse pe stradă... Şi noi jucam la sânge“ (*vol. cit.*, p. 68). Cronica îl onorează cu relevarea capacităţii de limpezire a sensurilor „nu totdeauna clare ale textului“, de conturare a ambianţei specifice populaţiei cartierului, care „trăieşte scenic cu o vigoare deosebită“, de imprimare a ritmului caracteristic lumii ce fie lâncezeşte (când n-are de lucru), fie se precipită (în preajma sărbătorilor). Reuşită parţială e socotită întruchiparea personajului Eddie de către George Gridănuşu, „firesc şi simplu“ la început, „tot mai puţin simpatic, apoi“. Şi reuşită totală, pentru care nu e cazul să facem economie de cuvinte scurtând citatul elogios despre Virginia Itta Marcu (atunci Paraschiv, după numele soţului, Valeriu Paraschiv): „S-a detaşat net de ansamblu Virginia Marcu Paraschiv, care a fost o *Catherine* ideală. Inteligenţa scenică şi sensibilitatea interpretei au dat viaţă unor momente de reală frumuseţe artistică; scena în care Catherine vorbeşte cu un Eddie imaginar, ce s-ar legăna în balansoar, sau mersul ei şăgalnic de fetiţă, sau durerea uimită când Eddie insinuează intenţii nedemne din partea lui Rodolpho, sau fermitatea fetei de a-şi hotărî singură destinul... E o mare satisfacţie să vorbeşti despre momentele emoţionante pe care talentul unui actor te-au făcut să le trăieşti“. (Valeria Coliban, *Drum nou*, 26 nov. 1965)

În seara apariţiei cronicii, a fost sărbătorit artistul emerit Mişu Fotino pentru împlinirea a 60 de ani de teatru, în prezenţa organelor locale şi centrale de cultură, a unor artişti şi personalităţi de seamă din Capitală, cu un numeros public. L-au felicitat artistul poporului Sică Alexandrescu, academicianul Victor Eftimiu şi reprezentanţi locali de la Sfatul popular regional, directorul teatrului, Nicolae Albani, actorul Mircea Andreescu, delegaţi ai uzinelor.



Mircea ANDREESCU și Dan SĂNDULESCU în *Oul* de Félicien Marceau

Piesa lui Everac are o istorie mai puţin cunoscută, chiar de către oamenii de teatru. Vizà îndepărtarea de realitate a activiştilor de partid cu înalte funcţii în organele de conducere. Eroul piesei, Emil Vlăsceanu, sesizează într-o confruntare cu fiul său unele aspecte din existenţa înconjurătoare care îi scapă, şi atunci îşi propune să le desluşească, prin întâlnirea cu personaje din anturajul tânărului. În versiunea iniţială, personajul era un membru al comitetului central de partid; i s-a dat de înţeles autorului că nu e cazul să implice un înalt activist al organului politic superior, aşa că în a doua versiune acesta l-a coborât la un comitet judeţean; nici aşa nu dădea bine, că tot implica partidul, şi atunci l-a trecut la guvern, ca ministru adjunct; un guvern cu miniştrii rupţi de realitate, nu se poate – şi l-a trecut doar director în minister; dar, ca să nu mai compromită structurile guvernamentale, i s-a dat o răspundere mai restrânsă, individuală, pe linie sindicală. Şi aşa a devenit Emil Vlăsceanu un banal activist sindical. Cronicara care l-a gratulat pe Ban Ernest cu aprecieri pentru spectacolul anterior spune că şi de data aceasta „regizorul a lucrat cu atenţie fiecare tablou, a repartizat judicios actorii în roluri în care să-şi valorifice calităţile“; însă spectacolul nu e suficient de unitar, „lipsindu-i acel liant alcătuit din poezie, farmec şi ritm“. Apreciază ca o surpriză interpretarea *profesorului Coman* de către Nicolae C. Nicolae, „cu mijloace sobre şi la o tensiune emoţională neaşteptată“, şi realizarea tânărului teribilist *Sorin Vlăsceanu*, cu „rezerve inepuizabile de energie şi candoare“, de către Dan Săndulescu, „cu o dezinvoltură şi un farmec ingenuu cu totul remarcabile“. În rolul principal, Ştefan Alexandrescu „realizează cu sobrietate şi corect un rol căruia pare-se însă că nu i-a intuit toate virtuţile“ (Valeria Coliban, *Drum nou*, 29 apr. 1966).

Mihai Raicu montează în 20 februarie 1966 piesa lui William Gibson *Doi pe un balansoar*, despre care s-ar putea spune – cum consideră cronicara Valeria Coliban – „că e un lung monolog în doi despre nevoia profundă a omului de comuniune sufletească“. Gittel şi Jerry, un bărbat şi o femeie, „doi însinguraţi pierduţi în oceanul oraşului tentacular“, New York. Apropierea dintre ei, în urma unui banal apel telefonic, duce la conturarea unei afecţiuni reciproce, profunde şi sincere, care îi leagănă o clipă în iluzia unei relaţii durabile, cu farmecul şi poezia ei. Dar realitatea e insensibilă şi frânge perspectiva, cu implicaţii existenţiale mai dure şi de compromis. „Recunoaştem regizorului Mihai Raicu“ – scrie cronicara – „îndrăzneala unor distribuţii socotite de unii surprinzătoare (în cazul de faţă distribuirea Getei Grapă în rolul *Gittel*) şi probitatea montărilor sale“. Şi exemplifică: „Sensibilitatea şi forţa ei de a transmite sentimentele pe care le trăieşte Gittel s-au remarcat îndeosebi în partea a doua a spectacolului, unde Geta Grapă a realizat momente de mare emoţie artistică“. Interpretul lui *Jerry,* actorul Eugen Antohi, e crispat în rol şi „abia spre final se destinde, iar spectacolul se încheie fără ca subtilităţile textului să fi parvenit la spectator [...] În monologul în doi al lui Gittel şi Jerry aşteptam însă mereu să desluşim timbrul acelei inefabile poezii la care textul invită“ (Valeria Coliban, *Drum nou*, 27 feb. 1966).

Dacă piesa lui Gibson a fost socotită „un lung monolog în doi“, atunci următoarea piesă pusă în scenă de Mihai Raicu, *Oul* de Félicien Marceau (2 iulie 1966) – a cărei pregătire a durat aproape un an, după spusele interpretului său, Mircea Andreescu –, ar putea fi considerată *un lung monolog al eroului cu sine şi cu noi.* Personajul respectiv, Magis, referindu-se la sistemul care orânduieşte viaţa, explică: „Ştiţi cum am descoperit eu sistemul? Datorită acestei fraze, ascultaţi cu atenţie: El se deşteaptă proaspăt şi bine dispus... Ei bine, eu nu m-am trezit niciodată proaspăt şi bine dispus. Niciodată. În faţa mea lumea e ca un ou neted, închis,

Dan SĂNDULESCU,
Mircea ANDREESCU
şi Zoe Maria ALBANI
în *Oul* de Félicien Marceau



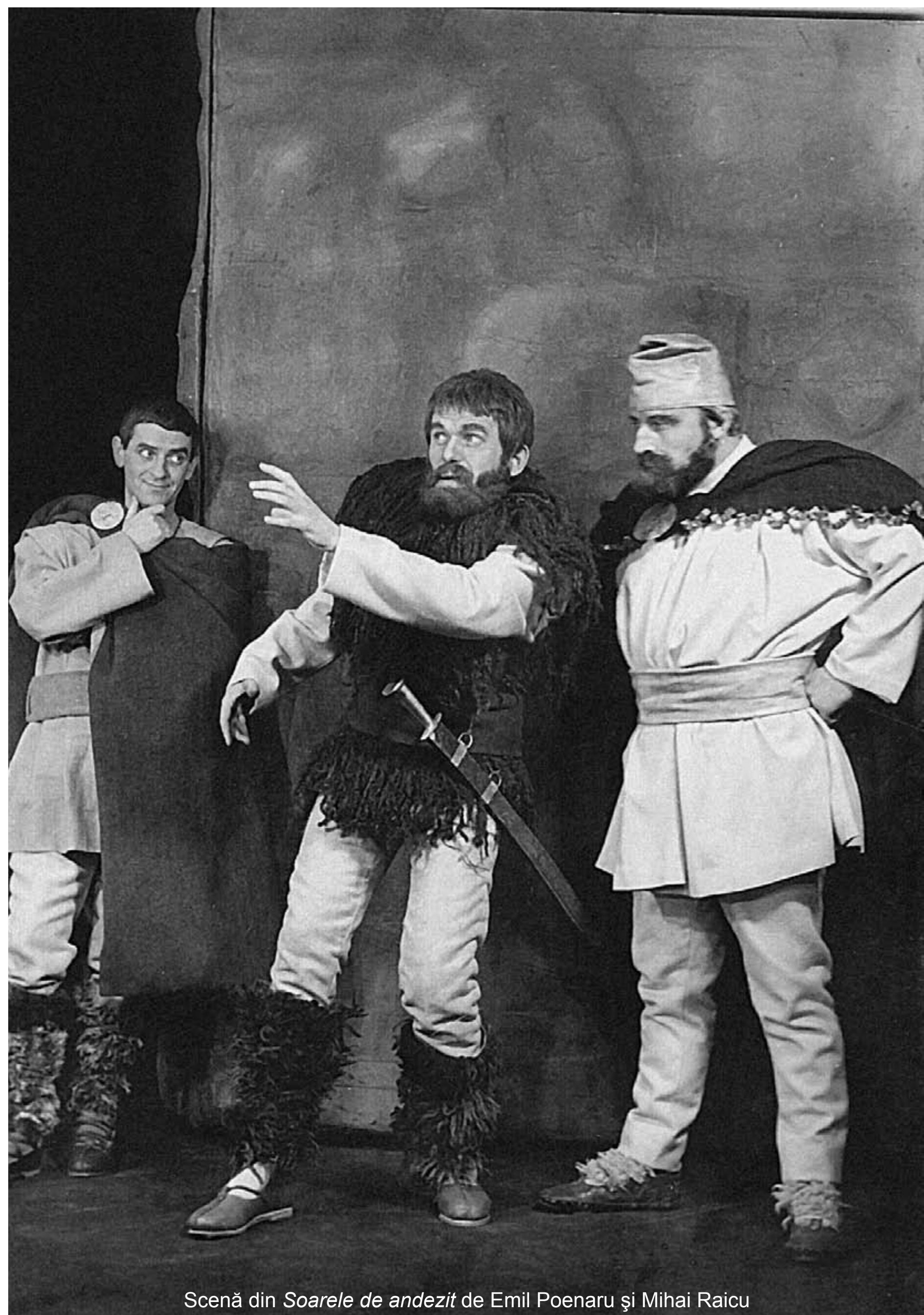
Ştefan ALEXANDRESCU şi Virginia Itta MARCU în *Simple coincidenţe* de Paul Everac

de nepătruns. Şi plin, cu ce? Cu oameni proaspeţi şi bine dispuşi. Afară de mine. Singur. Exclus. Diferit." Lume burgheză, închisă într-o coajă ca de ou, unde dacă vrei să pătrunzi, trebuie s-o spargi cu o minciună. Altfel, te exclude, rămâi pe dinafară, nerealizat. Ca să trăieşti, accepţi compromisul şi te integrezi. Nu e un protest social, ci o parodie, o persiflare a unui mod de viaţă anacronic. „Personajul principal vorbeşte la persoana întâia, stabilind o legătură nevăzută cu spectatorii, ceea ce angajează şi reţine de la bun început atenţia publicului" – scrie în ziarul local Carmen Kehiaian. Plasat pe o platformă rotundă, în centrul scenei, pe turnantă, Magis ni se destăinuie evocând episoade şi figuri din trecut, în secvenţe aproape cinematografice, cu platforme-cărucior dreptunghiulare, care traversează scena din dreapta şi din stânga, purtând personajele evocate. „Regizorul Mihai Raicu şi scenografa Olga Muţiu au găsit rezolvarea cea mai potrivită succesiunii rapide a scenelor şi alternării continue de ritmuri şi decoruri: un fundal de un întuneric dens, incomensurabil, pe care se profilează în tonuri când obscure când luminoase, depinde de simbol, un personaj sau altul. Folosirea permanentă a contrastului lumină–întuneric a evidenţiat sensul subteran al întregii fabulaţii: nevoia de libertate, de aer, de puţină lumină" (Carmen Kehiaian, *Drum nou*, 10 iul. 1966). Cronicara revistei *Teatrul*, consemnează că „aici s-a izbutit o expresivă interferenţă a tuturor compartimentelor: regie, scenografie, interpretare [...] Regizorul Mihai Raicu [...] a transmis atitudinea critică a autorului cu fluiditate şi fineţe", scenografa Olga Muţiu a construit „ambianţa plastică, modernă, elegantă, a spectacolului", iar reprezentaţia „se bizuie pe talentul şi frumoasa zestre profesională a tânărului actor Mircea Andreescu" (Valeria Ducea, *Teatrul*, nr. 3/1967). Despre care un binecunoscut cronicar în epocă, de obicei zgârcit şi ironic cu prestaţia actorilor, expediată în formule lapidare (de genul: „în notă"), are cuvinte care sintetizează un autentic profil artistic al actorului. Spunând că Mihai Raicu a ştiut să facă un spectacol vioi şi limpede, „separând prezentul de amintire şi realul de vis", el adaugă entuziasmat: „A ştiut mai ales să aleagă, în persoana tânărului Mircea Andreescu, un interpret absolut remarcabil – remarcabil mai ales prin ceea ce promite să aducă în sfera actoriei noastre comice: o inteligenţă tăioasă şi rapidă, o fantezie largă, bine stăpânită, cu înclinare spre paiaţeria rece şi lucidă, o amărăciune şi o acreală de mari posibilităţi în ceea ce priveşte sondarea descompunerii psihologice – fel de fel de trăsături noi şi variate cu care el a realizat un lucru ce nu se uită uşor" (Radu Popescu, *România liberă*, 30 nov. 1966). Nu l-au uitat nici spectatorii: „Multă vreme după aceea, zeci de ani, mi se spunea după câte o premieră că am fost «cam ca în *Oul*», sau «n-a fost chiar ca în *Oul*, dar merge». Au trecut nişte ani până să egalez performanţa" (din volumul *La porţile ficţiunii cu Mircea Andreescu*, p. 61).

STAGIUNEA 1966–1967

Premiera unui nou spectacol are loc târziu, la 9 noiembrie 1966, aşa că s-a început cu reluări din stagiunea anterioară. E vorba de feeria lui Vasile Alecsandri *Sânziana şi Pepelea*, montată la început de nou sezon artistic de Nicolae Albani. Feerie cu elemente satirice, sau – cum identifică Radu Popescu simbioza – „căsătoria feeriei cu satira, a idilei cu pamfletul". Reprezentată dimineaţa pentru copii, iar seara pentru adulţi. Mărturiseşte Virginia Itta Marcu, în volumul pomenit, despre distribuirea ei în *Sânziana*: „O altă piesă care mi-a fost foarte dragă a fost pusă de Albani, care numai regizor nu era: *Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri. Am iubit-o foarte mult, pentru că am avut parteneri foarte drăguţi. Dan Săndulescu, un minunat şi plin de haz *Pepelea*, Mircea Andreescu, unul


Costache BABII în *Strigoii* de Henrik Ibsen


Scenă din *Soarele de andezit* de Emil Poenaru şi Mihai Raicu


Dan SĂNDULESCU şi Virginia Itta MARCU în *Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri

dintre partenerii de la curte, care juca pe Lăcustă superb, delicios. Tatăl era Soloviev. Adică, o distribuţie între noi. Şi era foarte frumos [...] şi eu eram cerută de soţie de copiii de la trei ani până la cei mai mari. Veneau la cabină şi toţi spuneau că se vor căsători cu mine. Am avut un succes formidabil". (*vol. cit.*, p. 70) Balans între cronici contradictorii: două elogiază spectacolul, două îl găsesc neîmplinit. „Regizorul trebuie să aibă un simţ foarte acut al specificului popular, al marelui şi organicului său echilibru între poetic şi satiric... Nicolae Albani le-a avut şi le-a desfăşurat cu multă inspiraţie fantezistă" – spune Radu Popescu (*România liberă*, 30 nov. 1966); „Interpretarea s-a arătat inegală, reprezentaţia în genere prezintă oscilaţii de o amplitudine destul de mare şi o incongruenţă stilistică supărătoare" – e de părere Valeria Ducea (*Teatrul*, nr. 3/1967); „Concepţia regizorală unitară (Nicolae Albani) a dus firesc la realizarea unui spectacol omogen" – consideră un braşovean care semnează E. Floareş (*Drum nou*, 13 nov. 1966); „Din păcate, regia (N. Albani) a oscilat între parodie, satiră şi feerie, omiţând în bună parte critica politică cuprinsă în text" – susţine alt braşovean, Nicolae Cozla (*Astra*, nr. 7, dec. 1966). E elogiată scenografia (Maria Dimitrescu), cu „sobrietate şi stilizare de bun-gust" (E.F.), „cadru modern, fermecător, de feerie" (V.D.). „Iar actorii, insuficient îndrumaţi, s-au străduit să impună în spectacol un punct de vedere propriu, după gândirea şi priceperea fiecăruia" (N.C.). În această privinţă, aprecierile coincid: „Virginia Marcu a creat o Sânziană gingaşă, transparentă, feminină şi atrăgătoare [...] O compoziţie bună a realizat Mircea Andreescu

(*Lăcustă-Vodă*) [...] Dan Săndulescu (*Pepelea*) a reuşit să creeze o figură memorabilă“ (E.F.); Virginia Marcu şi Dan Săndulescu „au salvat cu inteligenţă şi umor sensurile lirice ale partiturii“ (V.D.).

Pentru următoarea premieră – *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu (10 decembrie 1966) –, regizorul Ban Ernest „a urmărit cu rigoare conflictul, semnificaţia lui“, printr-un decupaj precis şi câteva „compoziţii actoriceşti demne de interes“: Nunuţa Hodoş „a redat cu multă autenticitate chipul *bătrânei Domnişor*“, Nicolae C. Nicolae – „cu totul remarcabil“, Ion Jugureanu – „concentrat şi cu siguranţă scenică“, Maria Rotaru – cu „sensibilitate, sinceritate şi discreţie“, Dan Dobre – „cu simplitate caldă“ etc. (Valeria Ducea, *Teatrul*, nr. 3/1967).

În februarie, ne reîntâlnim cu Nicolae Albani, regizând un spectacol de data asta mai pretenţios: *Strigoii* de Henrik Ibsen (18 februarie 1967). Cu Costache Babi în rolul *Oswald*. Care se amuză cu o nouă perlă a lui Albani. „Regie între ghilimele. Indicaţia lui suna aşa: «Ibsen ăsta nu-i nici mare, nu-i nici mic. Este Ibsen».“ Cum să nu te amuze această preţioasă caracterizare? „Mi-am făcut personajul cum m-a tăiat capul. N-a fost o reuşită, cu toate că am colindat ţara cu acest spectacol în lung şi-n lat.“ S-au realizat 74 de reprezentaţii (*Histrionia – Steluţa Suciu în dialog cu actorul Costache Babii*, Editura Orator, Braşov, 2005, p. 39).

După o lucrare ocazională (25 martie 1967) a doi autori locali, Emil Poenaru şi Mihai Raicu (regizorul), *Soarele de andezit*, următoarea premieră a avut loc în 27 august 1967, ceea ce o face pe cronicara de la *Contemporanul* să vorbească de „ultima premieră a stagiunii estivale braşovene“. E vorba de comedia napolitană *Icre negre sau fasole* de autorii Giulio Scarnici şi Renzo Tarabusi, „jucată pe multe scene ale lumii“ (menţionează caietul-program), regizată de Lucian Giurchescu. Cu fler la genul comic, el a dat spectacolului „nerv de veritabilă comedie napolitană [...] cu grijă în dozarea accentelor şi pentru plasticitatea imaginii scenice [...] cel mai bine servită de trei interpreţi tineri, în roluri – în parte – episodice: Dan Săndulescu (*Antonio*), Mihai Bălaş (*Roberto*, fiul lui Leonida Papagatto) şi Mircea Andreescu – *Alexis*, valetul“ (Valeria Coliban, *Astra*, 10 oct. 1967). „Cei doi autori cunosc şi utilizează cu meşteşug procedeele marilor maeştri [...] dar tradiţia este urmată numai pe linia procedeului, nu şi a motivului comic“; dar Lucian Giurchescu „intervine cu câteva punctări ale motivului comic într-o prezentare impetuoasă a interpreţilor în final, care-i atestă o reală înclinaţie spre comedie“ (Monica Săvulescu, *Contemporanul*, 22 sept. 1967).

STAGIUNEA 1967–1968

Noua stagiune aduce la conducerea teatrului personalitatea maestrului **Sică Alexandrescu**, a cărui prezenţă se va concretiza printr-un spor de premiere (zece, faţă de cinci în stagiunea anterioară), nume noi la direcţia de scenă a spectacolelor şi o iniţiativă care prelungeşte activitatea curentă prin continuarea reprezentaţiilor şi în cursul verii. Stagiuni neîntrerupte, cum au fost denumite.

Cea de acum a început la 6 noiembrie 1967, cu o piesă sovietică despre tineri absolvenţi de Medicină, care îşi încep cariera şi îşi caută locul în viaţă: *Colegii* de V. Aksionov şi I. Stabovoi. Regizorul Ban Ernest a reuşit un spectacol „în care tinereţea să fie autentică [...] de o sinceritate frustă, bărbătească şi emoţionantă“. Cu un terţet de actori „tineri ca şi eroii pe care-i interpretează“ – Mihai Bălaş (*Karpov*), Mircea Andreescu (*Zelionin*) şi L. Peterffy (*Maximov*) –, ei „joacă


Scenă din spectacolul *Colegii* de V. Aksionov şi I. Stabovoi

cu plăcere, cu o fervoare a jocului ce cucereşte sala" (N. C. Munteanu, *Contemporanul*, 1 dec. 1967).

Şi pe 14 decembrie 1967 are loc premiera braşoveană a piesei lui Barbu Ştefănescu Delavrancea *Apus de soare*, cu trei interpreţi principali de la Bucureşti, invitaţi în reprezentaţie: George Calboreanu, Carmen Stănescu, Marcel Anghelescu. Inaugurase Sică Alexandrescu, cu puţin timp în urmă, stagiunea Teatrului Naţional din Bucureşti cu aceeaşi dramă istorică, realizând un spectacol în care „măreţia se împletea cu simplitatea şi mitul cu un omenesc tulburător" (după opinia celei care i-a îngrijit şi prefaţat volumul publicat de el la Editura Eminescu, în 1980, *Un drum în teatru*, Margareta Andreescu). E pensionat şi numit la conducerea teatrului din Braşov. Unde – zice Margareta Andreescu –, „inaugurând ca director prima sa stagiune braşoveană cu *Apus de soare*, Sică Alexandrescu va prilejui colectivului actoricesc braşovean o lecţie de artă scenică, la care a contribuit indiscutabil şi prezenţa protagonistului George Calboreanu şi a actorilor Marcel Anghelescu şi Carmen Stănescu, aduşi în spectacol" (p. 48). Cronicarii locali sunt în culmea extazului. „Aureola unui *Apus de soare*" îşi intitulează cronica Ermil Rădulescu, precizând de la început: „Când entuziasmul este sentimentul intens dominant, pana cronicarului îşi drămuieşte cu greu epitetele despre această târzie, dar atât de valoroasă deschidere de stagiune [...] Sică Alexandrescu realizează spectacolul cu viziunea Marelui sculptor care concepe dimensionarea armonioasă a întregii lucrări şi se preocupă – concomitent – de minuţioasa perfecţionare a fiecărui detaliu şi a fiecărui amănunt

[...] Calboreanu?... În felul în care vorbeşte, în gesturile, mişcările şi chiar tăcerile sale există atâta expresivitate încât totul dobândeşte maiestuozitatea acordului simfonic“ (*Drum nou*, 21 dec. 1967). „O deschidere de stagiune care obligă“ îşi intitulează cronica Constantin Cuza: „Ne întrebam înainte de spectacol ce va însemna prezenţa unor artişti iluştri ai scenei româneşti pentru ansamblul braşovean. Spectacolul însuşi ne-a răspuns: un stimul.“ Urmărind ca „orchestraţia să nu distoneze cu solistul“, regizorul a scos în relief „cu sobrietate, discreţie şi chiar poezie [...] un artist ideal în rol – pe George Calboreanu [...] Calboreanu nu mai e Calboreanu. E *Ştefan*. Ştefan cel Mare şi Sfânt. Dimensiunile scenei cresc. Nu ne mai aflăm la curtea domnească, ci în inima ţării [...] Cui să-i aducem prinos recunoştinţa noastră? Lui Ştefan al Moldovei, lui Delavrancea – care va trăi şi el în veci, cât limba română – sau lui Calboreanu, care îi slujeşte pe amândoi prin pasiune şi dăruire?“ (*Astra*, 1 ian. 1968). Aprecieri şi pentru Marcel Anghelescu („un *Şmil* în concordanţă prin înţelepciunea senectuţii cu «slăvitul»“) şi Carmen Stănescu („o *Marie* ireproşabilă în sentiment şi intenţie“, ca şi ale confratelui), pentru Nicolae C. Nicolae (*Clucerul Moghilă*, „o compoziţie interesantă, conturând cu talent trăsăturile de viteaz «inimos» ale personajului“), pentru Gabriel Săndulescu (*Rareş*), care „a reuşit să se evidenţieze şi să ne cucerească prin farmecul său adolescentin“. Gridănuşu, Jugureanu şi Siritinovici, grupul boierilor ostili lui Ştefan, „au impresionat prin modul cum au înţeles momentul istoric în care şi-au situat creaţiile“. Actorii braşoveni nu au fost „copleşiţi“ de prezenţa iluştrilor invitaţi, „ci s-au înălţat“. Spectatorii, în picioare, au ovaţionat minute în şir „un simbol, un mare interpret, un ansamblu care s-a dăruit“.

Într-o sinteză a activităţii teatrului alcătuită de secretarul literar Dimitrie Roman, acesta numeşte stagiuni importante pe cele din 1962–1963, 1965–1966 şi cea la care ne-am oprit, 1967–1968. Primele două sunt din timpul directoratului lui Nicolae Albani, care a condus teatrul o perioadă de cinci stagiuni. Ne-am amuzat noi cu câteva expresii pitoreşti ale lui Nicolae Albani, ardelean get-beget, cu accentul respectiv de iz hazliu în ton şi sens, dar a condus teatrul cu destulă pricepere şi i-a asigurat, organizatoric, o evoluţie de luat în seamă. Au existat, pe parcurs, oscilaţii de interpretare repertorială, nu flagrante însă. Dacă n-a strălucit chiar, perioada Albani n-a fost nici lipsită de momente împlinite artistic şi de o relevabilă afirmare a înzestratei trupe. Cu armonizarea experienţei artiştilor vârstnici şi elanul înnoitor al noului val de merituoşi absolvenţi.

S-a vorbit de „o lecţie de artă scenică“ prilejuită de pregătirea spectacolului cu piesa lui Delavrancea de către Sică Alexandrescu, de faptul că a reuşit să orchestreze „un ansamblu neomogenizat“ (Margareta Andreescu). Nu-i adevărat: nu era neomogenizat ansamblul, ci nemotivat întotdeauna la realizarea diferitelor spectacole, pe măsura capacităţii lui, de către regizorii de formaţii mai ambiţioase sau nu. Lecţie de artă scenică a fost, într-adevăr, la nivelul unor revendicări privind meşteşugul propriu-zis, la conduita de respectat, la program şi la cultul propriu-zis pentru incintă. Se spune că maestrul Sică îşi scotea pălăria când trecea prin scenă sau intra în sală, că era exigent cu punctualitatea la repetiţii şi că a introdus o disciplină severă în toate compartimentele. Ne dă o idee actriţa Virginia Itta Marcu despre felul cum lucra şi cu cine se asemăna în orientare: „Mergea pe o logică extraordinară, totul era motivat logic. Era pe linia celor pe care le învăţasem la Finţi... Foarte meticulos. Şi ştia poantele, ştia cum să le pună în valoare. Mergând pe trăire, pe adevăr, nu aşa, nemotivat. Dar era un as al poantelor. Un as“ (*vol. cit.*, p. 70). Ne dă unele detalii despre particularităţile maestrului şi Mircea Andreescu, mai exigent


George CALBOREANU şi Nicolae C. NICOLAE în *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu-Delavrancea


Mişu FOTINO în *Opinia publică* de Aurel Baranga

în unele privinţe, dar obiectiv în descriere: „Întotdeauna corect şi impecabil îmbrăcat, punctual, serios şi sever în repetiţii şi pe scaunul de director, nu-şi permitea şuete, respecta şcena şi teatrul, spectatorii (când intra în teatru îşi scotea pălăria). Nu suporta să vadă în jurul său lume, actori mai ales, fără treabă, iar cu actele de indisciplină era necruţător, împământenind o adevărată tradiţie în acest sens [...] Obişnuia să apară pe neaşteptate la reprezentaţii şi de constata că spectacolul lâncezeşte sau se vorbeşte neglijent sau replica nu se aude sau nu se înţelege, pocnea din degete... Şi, ca prin farmec, «temperatura» creştea cu grade bune“ (*vol. cit.*, p. 70). E proverbială în această privinţă o iniţiativă a sa, pomenită de Virginia Itta Marcu în legătură cu vocea de piept, care are amplitudine: „Cerinţă impusă şi de meşterul Sică Alexandrescu. Mergea în fundul sălii şi spunea: «Vreau să aud clar de aici. Şi cel care plăteşte biletul pentru ultimul rând trebuie să audă ce se spune în scenă»“. (*vol. cit.*, p. 76) Cum am zice, şi şoapta de pe scenă!... Azi nu mai distingem din primele rânduri nici replicile obişnuite, pentru că se pronunţă ca în intimitate, la volum redus...

În iulie 1968, la aşa-zisul sfârşit de stagiune – aşa-zis, pentru că stagiunea nu s-a sfârşit, ci continuă –, Sică Alexandrescu publică în revista *Astra* un articol intitulat „Retrospectivă – perspectivă“, din care reproducem un paragraf: „Cele câteva premiere înfăţişate publicului braşovean, în montări cât mai îngrijite, cu participarea devotată a unor mari personalităţi teatrale româneşti, au fost primite de spectatorii noştri cu interes, cu entuziasm uneori. […] Lucru deosebit de important, de vreme ce există foarte multe feluri de teatru: teatru excelent, teatru bun sau teatru prost. Există, însă, unul mizerabil: teatrul cu săli goale. Ne-am ferit ca de moarte, şi o vom face şi în viitor, de un asemenea gen de teatru.“

Despre ultima premieră a anului (25 decembrie 1967), cronicile ne dau referinţe concludente: „La Teatrul Dramatic din Braşov, *Opinia publică* e întâmpinată la fiecare spectacol cu aplauze la scenă deschisă“ (Leria Costan, *Astra*, nr. 2, februarie 1968). Să nu ne mire denumirea nouă atribuită teatrului, pentru că asta a fost propunerea conducerii, după înfiinţarea Teatrului Muzical, spre a nu se confunda cele două scene doar cu apelativul „de Stat “. Decizia oficială de schimbare a denumirii apare mai târziu, în 1969. Meritul regiei lui Nicuşor Constantinescu, maestru emerit al artei – după cum consemnează organul principal de presă de atunci, *Scânteia* -, „este de a fi reuşit să creeze o atmosferă degajată în care iluzia scenică este uneori destrămată tocmai pentru a face comunicarea cu sala mai directă şi mai largă“ (Ion Pascadi, *Scânteia*, 29 mart. 1968). Caracterizări mai elocvente ale interpretării găsim în cotidianul local, unde se ia în seamă mai întâi creaţia lui Marcel Anghelescu în rolul carieristului redactor-şef Cristinoiu, „dovedind că deţine, cu o rară măiestrie, ştiinţa îmbinării caricaturalului cu anecdoticul şi grotescul“. Apoi a personajului „de o mare complexitate“ Chitlaru, victimă a grupului de incompetenţi din preajma şefului, care-i pun la cale excluderea din redacţie, realizat de Mircea Andreescu, „care şi-a intuit eroul în toate dimensiunile sale [...] O surpriză plăcută, dar şi o lecţie de artă teatrală majoră este întâlnirea în această scenă [*n.m.* – scena şedinţei de excludere] cu Artistul poporului Mişu Fotino în rolul episodic al lui *Calamarin*“. Urmează evidenţieri pentru George Gridănuşu (*Braharu* – „un desen în acvaforte“), E. Mihăilă-Braşoveanu (*Băjenaru*), Mihai Bălaş (*Ioniţă*), Andrei Armancu (*Ciorei*), Geta Grapă (în triplă ipostază: *Gina*, *Niculina Gologan* şi *Maricica Tunsu*, „cuceritoare“). Ca şi pentru colegii de generaţie Virginia Itta Marcu (*Otilia*, „decentă, multă verosimilitate şi lirism“) şi Dan Săndulescu (*Pascalide*, „cu


Scenă din *Opt femei* de Robert Thomas


Mircea ANDREESCU, Marcel ANGHELESCU și E. MIHĂILĂ-BRAȘOVEANU
în *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu

un spirit lucid de observaţie“). Rândurile de concluzie exprimă o părere subliniată şi de noi, frecvent: „Modul în care este realizat spectacolul [...] ne scoate în lumină încă o dată [...] talentul şi hărnicia unui colectiv teatral în plină afirmare“ (N. Stoe, *Drum nou*, 10 ian. 1968).

Pentru montarea piesei lui Robert Thomas, care a urmat, *Opt femei* (22 februarie 1968), directorul Sică Alexandrescu l-a invitat pe Mihai Berechet de la Teatrul Naţional Bucureşti, care mai regizase pentru prima scenă câteva comedii de succes. Mihai Berechet – consemnează ziarul local – „a recurs la o viziune regizorală limpede [...] care îl cucereşte pe spectator, dar mai ales oferă unui grup de interprete posibilitatea să se afirme“ (*Drum nou*, 24 feb. 1968).

Apoi Sică Alexandrescu i-a încredinţat lui Ban Ernest punerea în scenă a vodevilului *Regina de Navarra* de Eugène Scribe (27 februarie 1968). Florin Tornea consideră *sfiiciune* actul său regizoral, care, conturat altădată prin „seriozitate, onestitate şi simţ al măsurii“, s-a întors acum împotrivă-i: „Căci, în adevăr, în climatul (proiectat scenografic de Jules Perahim) de somptuozitate sobră, patinat stilistic de epoca şi culoarea curţii lui Carol Quintul, regizorul a lăsat să se şi desfăşoare tot în linii severe, dacă nu chiar neliniştite, o dramă de epocă, şi nu o suculentă, ba s-ar fi putut chiar truculentă rostogolire de quiproquouri şi de lovituri vodevileşti“. (*Teatrul*, nr. 9/1968, p. 75) Reţinem observaţia unui cronicar braşovean, că „strădduinţa de a oferi repertoriului echilibrul tematic şi de gen rămâne realizată doar pe jumătate“ (Radu Olt, *Drum nou*,12 mai 1968).

Sică Alexandrescu montează în 10 aprilie 1968 comedia lirică a lui Mircea Ştefănescu *Vis de secătură*, pe care o mai regizase cu două decenii în urmă, la Bucureşti. Cu Marcel Anghelescu (*Manole*), Virginia Itta Marcu (*Elvira*), Mihai Bălaş şi Mircea Andreescu (*Dudu Zamfirescu*). Virginia Itta Marcu se arată încântată: „Mie mi-a plăcut foarte mult şi piesa şi rolul [...] A fost foarte frumos şi am avut doi parteneri, pe Mircea Andreescu şi pe Jujucă Bălaş, fiecare făcând altceva, altfel, adică Jujucă mergea pe multă intuiţie, el era un băiat foarte talentat dar intuitiv, şi Mircea crea personajul pe logică“. (din *vol. cit.*, p. 70) Mircea Ştefănescu, prezent în sală, ţine să-i mulţumească atât lui Sică Alexandrescu, „care mi-a înscenat-o cu aceeaşi artă ca acum douăzeci şi doi de ani la Bucureşti, cât şi echipei omogene de talente, care a însufleţit-o cu farmecul lor personal, şi distinsei scenografe Elena Veakis, pentru pitorescul şi ingeniozitatea decorului“. Şi, la solicitarea *Astrei*, unde îşi publică impresiile, adaugă şi câteva opinii de cronicar: Mircea Andreescu „este sclipitor ca vervă, dezinvoltură şi fantezie“; E. Mihăilă-Braşoveanu „întruchipează cu sinceritate imaginea seducătoare, pitorescă a ţăranului încrezător şi devotat“; Marcel Anghelescu „devine cu mult umor exponentul de îngerească naivitate a unei extreme bonomii“; Virginia Marcu „este romănca frumoasă şi trăită în acurateţa albiturilor, care pune un fior de reală emoţie la temeiul visărilor ei“; Ion Neleanu „redă tipul «craidonului» mereu actual şi mereu prozaic“ (*Astra*, nr. 5, mai 1968).

Un turneu la Bucureşti, spre sfârşitul anului, în octombrie, prilejuieşte un comentariu al Cristinei Dumitrescu: „La mai mult de douăzeci de ani de la premieră, *Vis de secătură* a lui Mircea Ştefănescu îşi păstrează în mare măsură «tinereţea», acel farmec izvorât din amestecul de glumă înduioşată şi afectuoasă maliţiozitate. Nuanţa de ironie permanentă în spectacolul creat de Sică Alexandrescu, fina parodiere a personajelor principale şi pitorescul neşarjat al celorlalte, partiturile actoriceşti perfect orchestrate în ansamblu, conturează sensibil atmosfera de o poezie aparte, puţin tristă, puţin boemă, a mahalalei bucureştene din anii ’20.“



Geta GRAPĂ și George GRIDĂNUȘU în *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou şi Emille Moreau

Spectacol „frumos gândit regizoral“ – mai spune dânsa –, care „impune numele a trei interpreţi de bogate valenţe actoriceşti: Virginia Marcu, Mihai Bălaş, E. Mihăilă-Braşoveanu. Alături de Marcel Anghelescu, aceştia construiesc un spectacol de ţinută, dovedind inteligenţă scenică şi o autentică profesionalitate“ (*Informaţia Bucureştiului*, 21 oct. 1968).

Două titluri anunţate pentru lunile de vară au avut premiera la 27 iunie 1968 – *Călătoria lui Perrichon* de Eugène Labiche, în regia lui Nicuşor Constantinescu – şi, exact peste o lună, la 27 iulie 1968 – *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou şi Emille Moreau, în regia Mariettei Sadova.

Primul a oferit „un spectacol care se desfăşoară într-un ritm alert, în care farsa şi situaţia comică au întotdeauna precise terminaţii de satiră socială“. Marcel Anghelescu a creat un Perrichon înrudit „când cu eroii lui Caragiale, când cu Spirică [*n.m.* – Spirache!] din *Titanic vals*, când cu unii dintre fandosiţii burghezi cehovieni [...] corespondent masculin al provincialei noastre Chiriţa“. Costache Babii (*Daniel Savary*) şi Gabriel Săndulescu (*Armand Descroches*) „dovedesc o mare capacitate de susţinere a unor roluri de lungă durată şi destul de dificile [...] Consemnăm promiţătorul debut al proaspetei absolvente a Institutului de Teatru «I. L. Caragiale», Luminiţa Blănaru [...] o *Henriettă* obtuză, supusă prejudecăţilor, în ciuda structurii sale lirice şi uşor visătoare“ (N. Stoe, *Drum nou*, 14 iul. 1968).

Dacă farsa lui Labiche a presupus o schiţare caricaturală portretistică, partitura comică a cuplului Sardou–Morreau a solicitat o orchestrare mai aplicată, mai orientată spre reliefarea unei prezenţe solistice căreia celelalte apariţii îi susţin prioritatea. „Comedia lui Sardou“ – scrie Florin Tornea (*Teatrul*, nr. 9/1968) – „este de altfel comedia acestui singur rol“: al spălătoresei Catherine Sans-Gêne, devenită mareşală la curtea lui Napoleon, prin căsătoria cu fostul sergent Lefèbvre, ajuns apropiat al împăratului. Piesa – notează un cronicar local –, „deşi însumează aproape 50 de personaje, are de fapt unul singur, pe Catherine. Restul [...] nu sunt decât nişte schiţe simpliste şi convenţionale, al căror rost nu pare a fi altul decât acela de a oferi [...] strălucirea Catherinei“. (N. Stoe, *Astra*, nr. 9, sept. 1968) Marietta Sadova regizase piesa şi la Timişoara, cu o optică istorică ce a dominat şi aici: „asamblarea momentelor spectacolului într-un întreg căruia i se cuvin elogii“. „Dintr-o posibilă acţiune bulevardieră – scrie altcineva –, „Sadova scoate o înlănţuire de destine proiectate pe un fundal istoric concret: epoca napoleoniană.“ Ajunsă la curtea împăratului, fosta spălătoreasă intrigă, prin replică îndrăzneaţă şi tăioasă, vanităţile înalţilor demnitari, înfruntându-l pe însuşi Napoleon. „Geta Grapă, în rolul *Catherinei*, a avut ceea ce se cerea acestui personaj [...] temperament ardent şi provocator, prezenţă scenică oscilând între duioşie casnică şi vervă instigatoare, exuberanţă şi farmec.“ George Gridănuşu este „un Napoleon frământat, aci grav, aci deschis, disponibil şi necruţător“; Mircea Andreescu (*Despreaux*) – „un personaj excelent, deşi de apariţie episodică“; Ion Jugureanu – „un *Fouché* calm, acţionând cu efect şi gravitate“; Ştefan Alexandrescu (*Lefèbvre*) „şi-a jucat rolul cu efuziune, umanitate, când aprins, când calm“; Ludovic Peterffy (*Contele de Neipperg*) are o „mină sobră, de personaj tragic“ (Vladimir Udrescu, *Drum nou*, 2 aug. 1968). Audienţa remarcabilă, de 81 de reprezentaţii, e o confirmare a valorii spectacolului, dar şi a viguroasei întruchipări a eroinei populare de către înzestrata Geta Grapă.

STAGIUNEA 1968–1969

Nu ştim dacă intenţia lui Sică Alexandrescu, anunţată în *Astra*, în vara anului 1968, de a folosi decorul natural de la Bastionul Ţesătorilor „pentru o serie de spectacole atractive destinate miilor de vizitatori ai Braşovului", s-a şi realizat. Ideea a fost bună, în spiritul dorinţei sale de a atrage cât mai mulţi spectatori la reprezentaţiile teatrale. Stagiunea 1968–1969 continuă (Sică nu era de părere că *începe*, dacă nu se întrerupe) – continuă, deci – cu două piese româneşti puse în scenă de regizorul constănţean Ion Maximilian: *La o piatră de hotar* de Ion D. Sârbu (1 decembrie 1968) şi *Lovitura* de Sergiu Fărcăşan (19 decembrie 1968). Cu acţiune în jurul unui complot iscat de invidioşi împotriva unui inginer bine pregătit, autor al unei inovaţii, piesa lui Fărcăşan acuză mentalităţile mărginite ale celor ce pun la cale *lovituri* la adresa unor oameni înaintaţi şi demni. O mai montase Maximilian şi la Constanţa, de unde a adus cu el şi un interpret – Paul Lavric, stabilit de atunci la munte, aici, unde s-a simţit bine şi s-a remarcat în faţa publicului. Cu Ion Jugureanu în rolul *inginerului* şi George Gridănuşu, în ipostaza mai puţin proprie lui a unui *director* fără personalitate, spectacolul s-a închegat în jurul ideii moralizatoare, dar n-a prins (numai 16 reprezentaţii).

A prins, însă, o dramatizare după povestirea lui Ion Creangă *Soacra cu trei nurori* (premiera 29 decembrie 1968, realizată de George Voinescu şi prezentată cu titlul *Ochiul babei* (50 de reprezentaţii). Deşi „simplă transpunere dialogată", monotonă teatral, ea a câştigat ceva prin ritmul imprimat de regie (Ban Ernest), prin compoziţia *Soacrei* (Elena Stescu) care „a stârnit interesul" şi prin două dintre nurori: *Anica* (Dona Cotrubaş, „pe rând drăgălaşă, tristă, furioasă, veselă") şi *Agripina* (Luminiţa Blănaru, „plină de farmec"). A treia noră, *Floarea* (Maria Rotaru), a fost „destul de ştearsă" (*Astra*, nr. 3, mart. 1969).

La începutul anului 1969, se întâlneşte la redacţia revistei *Astra* un grup de actori tineri, care ţin să-şi expună doleanţele. Sunt şapte: Maria Velcescu, Ştefan Dedu Farca, Dan Săndulescu, Mihai Bălaş, Mircea Andreescu, Costache Babii, Luminiţa Blănaru. E prezent şi Ermil Rădulescu, cunoscut din cronicile sale. În esenţă, problemele declarate de ei ar fi trei: necesitatea unui *studio*, accepţiunea actuală a *accesibilităţii*, prezenţa şi a unor *regizori tineri* la realizarea spectacolelor. Spicuim. Maria Velcescu: „Studioul ne-ar permite valorificarea unor alte laturi ale personalităţii artistice, ar completa repertoriul cu acele titluri care, dintr-un motiv sau altul, nu şi-au găsit încă locul în repertoriul curent." Dan Săndulescu: „Noi vedem o asemenea formă realizându-se cu un program clar, cu un repertoriu bine stabilit şi, mai ales, bucurându-se de o îndrumare artistică competentă." Mihai Bălaş: „Dar studioul urmează să aibă calitatea de a prezenta un teatru tânăr, în sensul unui repertoriu îndrăzneţ şi al unei viziuni artistice curajoase." Mircea Andreescu: „A discuta astăzi despre accesibilitate în acelaşi fel în care discutam acum 20 de ani este o dovadă de miopie. Se vorbea mai zilele trecute în teatru cam în felul următor: «Cine vine să vadă o piesă de Pinter (considerat, chipurile, un ermetic)? Cine vine să vadă Ionescu?» Noi nu cunoaştem în realitate publicul." Costache Babii: „Cum ai vedea, de pildă, aplicată la noi metoda lui Esrig, care este aceea a creşterii unor actori; mă refer la Moraru şi Dinică?" Mircea Andreescu: „Până acolo ar fi de parcurs nişte etape pe calea obţinerii condiţiilor minime de lucru." Ştefan Dedu Farca: „Prezenţa în


Gabriel SĂNDULESCU, Geta GRAPĂ, Dina COCEA şi Ion JUGUREANU
în *Părinţi teribili* de Jean Cocteau

teatru a unor regizori de autoritate necontestată, cum sunt Sică Alexandrescu, Marietta Sadova, Nicuşor Constantinescu, este îmbucurătoare. Am putea lucra însă şi cu tinerii regizori, mai apropiaţi de noi ca vârstă şi chiar ca ideal în teatru." Luminiţa Blănaru: „Regizorii tineri sunt deseori mai bine informaţi asupra posibilităţilor unor actori tineri decât cei care lucrează constant cu ei" (*Astra*, nr. 2, feb. 1969).

Marietta Sadova revine cu un Jean Cocteau, *Părinţi teribili* (8 februarie 1969); şi, dacă tot s-a familiarizat cu colectivul, a pregătit pentru luna mai şi piesa Angelei Plati despre Constantin Brâncuşi, *Coloana infinită* (3 mai 1969). Pentru Cocteau, regizoarea a invitat-o la Braşov pe Dina Cocea şi sigur că – aşa cum scrie un cronicar – „centrul de consistenţă al spectacolului a fost Dina Cocea (*Leonie*). Interpreta a impus prin prestanţa scenică deosebită, relevând un stil de joc esenţializat. Alături de ea, receptivi la stilul inteligent, adică ferit de ebuliţia inutilă a gesturilor şi tiradelor lungi, au evoluat Ion Jugureanu (*Georges*), Geta Grapă (*Yvonne*) şi Gabriel Săndulescu (*Michel*)" – Aurel Brumaru, *Teatrul*, nr. 7/1969). Pentru Brâncuşi, l-a adus de la Bucureşti pe Constantin Codrescu, care a realizat – ne spune Dinu Kivu în *Contemporanul* – „unul din rolurile mari ale carierei sale". Piesa este o evocare dramatică a personalităţii lui Brâncuşi, „ţăran, rafinat până la ultima expresie a artei", evocare „pioasă în structura ei interioară şi un act de cultură, în desfăşurarea ei aparentă". Ideal servită de montarea Mariettei Sadova, într-un spectacol de „reculegere în memoria omului şi artistului care a fost Brâncuşi". De semnalat decorurile lui Mircea Marosin, care „prin folosirea ingenioasă a unor mari fâşii de calc alb – nesfârşite coloane de


Marcel ANGHELESCU, Virginia Itta MARCU, Mihăilă BRAȘOVEANU,
Mircea ANDREESCU și Angela COSTACHE în *Micul infern* de Mircea Ştefănescu

lumină – au instaurat de la început climatul de elevaţie al întregului spectacol". Transmis şi de interpreţii care evoluează „cu un fel de gravitate naivă pe care ţi-o dă apropierea de un miracol". Constantin Codrescu „şi-a modulat vocea prin tensiuni interioare, a avut emoţia rară a jertfei şi a nobleţei", fiind înconjurat în roluri mai puţin dificile, uneori schematice – „prezenţe marcante în spectacol, în acelaşi spirit recules, neostentativ" (Dinu Kivu, *Contemporanul*, 9 mai 1969). Şi iată, afluenţă de spectatori: 48 de reprezentaţii.

Cu o lună şi ceva înainte (20 martie 1969), scena braşoveană a mai adus la rampă o evocare documentară, prin persoana cărturarului iluminist Gheorghe Şincai, autor al unei hronici despre originea daco-romană a poporului român, în piesa autorului local Emil Poenaru, *Clopote la zidirea lumii*. Subiectul piesei este centrat pe procesul lui Şincai, prin care autorul sugerează filiaţia cu figuri revoluţionare ca Doja şi Horia, cu idealurile „şcolii ardelene" şi ale unor cărturari care au militat pentru trezirea conştiinţei naţionale, ca George Bariţiu. „Modul în care ni se transmit aceste adevăruri este poematic" – citim în *Astra*. „Spectacolul conceput la acest mod, şi sub aspect regizoral [*n.m.* – Nicuşor Constantinescu şi Ban Ernest] este – în cele mai semnificative momente ale sale – un poem dramatic". În ceea ce-l priveşte pe eroul principal, *Gheorghe Şincai*, „predomină ipostaza monumentală căreia Septimiu Sever îi dă mai mult decât o apreciabilă materializare scenică. Interpretul este un pictor care îşi conturează în dimensiuni de epos eroul". În dublură, Dan Săndulescu a accentuat „nuanţa dramatică a existenţei lui Şincai, subliniind-o până în zbaterile ei psiho-fizice omeneşti". Reuşite, interpretările – tot în dublură (*Aura*) – ale Melaniei Niculescu şi Marinei

Velcescu, a lui Mircea Andreescu (*Samuel Micu*), Paul Lavric (*Zrenghea*), George Gridănuşu (*Contele Vass*). În ansamblul său, spectacolul „este o realizare care merită din plin aplauzele publicului“ (Nicolae Stoe, *Astra*, nr. 17, 24 apr. 1969). (Da, dar, propusă pentru decada dramaturgiei originale, comisia de selecţie care a văzut spectacolul şi i-a apreciat unele momente bine realizate, a întrebat: „Unde e dramaturgia?“)

După un timp petrecut la Oradea, unde a montat *Micul infern* de Mircea Ştefănescu (4 mai 1969, în reprezentaţie cu Marcel Anghelescu în rolul *Doctorului*), meşterul Sică revine la Braşov şi montează aceeaşi piesă pentru prima lună de vară (premiera la 14 iunie). Cu Angela Costache (*Soacra*), Mircea Andreescu (*Soţul*), Virginia Marcu (*Soţia*), Marcel Anghelescu (*Doctorul*), E. Mihăilă-Braşoveanu (*Ordonanţa*), Gabriel Săndulescu (*Curtezanul*), Luminiţa Blănaru (*Secretara*). S-a jucat de 124 de ori, certificând o largă audienţă la public (aşa cum şi versiunea bucureşteană de la Teatrul „Nottara“, cu Silvia Dumitrescu-Timică în rolul Soacrei, a dovedit-o, cu un record de peste 500 de reprezentaţii). Comedie lirică fiind, ea a prilejuit schiţarea unor portrete citadine, cu o fulguire romantică bonomă şi un haz spontan, în perimetrul unei ambianţe de familie cu realităţi conjugale tentate de variaţiuni, dar consistente în timp. În trei timpi, adică, după împărţirea în stadii diferite a biografiei cuplului în cele trei acte: *tinereţe, maturitate şi bătrâneţe*. De sorginte sentimentală, ca unele comedii ale lui Victor Ion Popa, unde nu subtilităţile de trăire contează, ci firescul comunicării reciproce agrementat de dialog inventiv şi amuzant. Nu cred că se poate încadra „în sfera teatrului de bulevard“, cum consideră unul dintre cronicarii braşoveni în revista *Astra*, şi nici că jocul actorilor „se supune până la depersonalizare“ concepţiilor maestrului. Câtă vreme Marcel Anghelescu impune prin prestanţă şi duioşie naivă, Angela Costache prin compoziţia savuroasă în cele trei stadii ale evoluţiei soacrei, Virginia Marcu prin mobilitate şi umor, Mircea Andreescu prin detaşare ironică – cum observă şi confratele Aurel Brumaru (*Drum nou*, 20 iun. 1969). Atunci de ce cronicarul *Astrei*, pe care îl ştiam echilibrat şi clarvăzător, se întreabă ritos „dacă *Micul infern* îşi reclama neapărat montarea la Braşov“, şi tot el răspundea categoric: „Nu“? Din snobism? (N. Stoe, *Astra*, nr. 8, aug. 1969).

În vară apare, în sfârşit, decizia de schimbare a denumirii teatrului în aceea oficială de „Teatrul Dramatic“. Menţinută pe firma instituţiei un sfert de secol, până în 1994, când a primit – spre cinstirea personalităţii care l-a condus până în 1973 şi a imprimat o recunoscută seriozitate profesională, disciplină de lucru şi un cult pentru lăcaşul de luminare spirituală cu cât mai mulţi părtaşi – denumirea prin care îl distingem şi astăzi: Teatrul „Sică Alexandrescu“. A depăşit, în noua titulatură, pe aceea de 20 de ani a „Teatrului de Stat“, care se încheie prin decizia din vara anului 1969. Au fost douăzeci de stagiuni, cu 134 de spectacole în total, fluctuaţii de orientare şi administrare, împrospătare de personal, racordare la noutăţile vremii şi la tendinţele de modernizare a actului teatral, manifestate cu pregnanţă şi stăruinţă în deceniul şapte în întreaga mişcare artistică românească. Dar mai ales o evoluţie susţinută spre maturitate şi prestigiu a colectivului, permanent sudat şi stimulativ permanent pentru toţi membrii săi. Nu cunosc vreun caz prin care cineva care a plecat de aici să se fi plâns că a pierdut vremea la Braşov. Dimpotrivă, a strălucit – ceea ce, de regulă, nu se va mai întâmpla în alte părți. Că, de..., asta-i viața!


Angela COSTACHE şi E. MIHĂILĂ-BRAŞOVEANU în *Micul infern* de Mircea Ştefănescu

IV. Teatrul Dramatic

STAGIUNEA 1969–1970

Întrebat la început de nouă stagiune despre repertoriul şi criteriile care au stat la baza selecţionării pieselor în stagiunea trecută, directorul Sică Alexandrescu răspunde: „Conducerea teatrului şi-a fixat ca linie directoare principiul de a rezerva un loc larg în repertoriu scriitorilor români din trecut şi de azi. Şi, într-adevăr, din octombrie 1967 s-au dat 14 premiere, dintre care 9 din dramaturgia naţională." În stagiunea trecută, cum a întrebat reportera, au fost doar jumătate (interviu în *Drum nou*, 21 sept. 1969). Şi mă grăbesc să adaug că cea care a început acum, în septembrie 1969, va însuma un record de 12 titluri. Şi, dacă tot sunt prins cu date statistice, pot să adaug că până în vara anului 1973, cât a condus dânsul destinele acestui teatru, s-au prezentat 36 de premiere; adăugate celor 14 pomenite, ar da un total de 50, ceea ce nu ştim ce ar putea releva pentru un coordonator artistic pe 6 ani, dar un atestat de implicare şi interes pentru existenţa trupei e fără dubii.

Noua stagiune începe cu *Gloria* de Nicuşor Constantinescu (13 septembrie 1969), comedie cu unele rezonanţe mai grave, asupra cărora nu se insistă, făcând-o pe semnatara cronicii locale să şi-o intituleze „Între comedie şi dramă" (Carmen Kehiaian, *Drum nou*, 17 sept. 1969). Subiect din lumea teatrului, din viaţa frământată a actorilor care urmăresc performanţa sau – cum se spune ceva mai obişnuit – gloria. Piesa a fost scrisă şi jucată în 1943, cu George Vraca în fruntea distribuţiei. „Se râde mult la acest spectacol, s-au aplaudat chiar la scenă deschisă unele replici" – zice cronicara. Remarcă distribuţia inspirată, cu Mişu Fotino în rolul lui *Nae Filimon* şi Melania Niculescu în rolul *Gloriei.*

Urmează la interval de câte o lună două premiere. Una de deconectare, cu comedia lui Valentin Kataev, *O zi de odihnă* (16 octombrie 1969), pe vremuri – cu două decenii în urmă – un succes al Teatrului Poporului, cu Andrei Armancu în rol principal. Acum, personajul său, *Zaiţev*, este interpretat de Paul Lavric; cu Dona Cotrubaş, Geta Grapă, Savu Rahoveanu ş.a. şi distincţia conturbată a lui Mihai Popescu, în rolul lui Miusov, sub ochiul atent şi amuzat el însuşi al regizorului Ion Simionescu, spectacolul a stârnit un haz copios. Altă premieră a fost cu o dramă de Arthur Miller, *Preţul* (15 noiembrie 1969), pusă în scenă de cel care îi mai montase o piesă, cu puţin timp înainte: tânărul regizor, atent la nuanţe şi serios, Ban Ernest. Arthur Miller mărturisea că: „Teatrul face sau ar trebui să-l facă pe om mai uman, adică mai puţin singur", dând un sens mai profund noţiunii de umanitate. Scrisul său – aflăm, dacă mai era nevoie, de la profesorul Ovidiu Drimba – „este direct, cu atributele unei proze simple, riguroase, ferme, cu un dialog care impresionează prin gravitate" (*Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum I.O. 2000, pp. 293, 294). „Ban Ernest nu se dezminte şi îşi etalează şi de astă dată însuşirile

de bun profesionist, cu gândire matură, reuşind un spectacol închegat, echilibrat, cu o structură clară şi mai ales cu o dinamică în care se integrează toate personajele“: George Gridănuşu, cu „o izbucnire arzătoare a cuvântului, dinăuntru, înnobilat cu flacăra unei trăiri autentice“; Ştefan Alexandrescu, „destul de inegal“; Mada Florian, „o compoziţie frumoasă, a cărei caracteristică esenţială ar fi feminitatea“; Nicolae C. Nicolae, „o adevărată revelaţie [...] în rolul bătrânului misit *Solomon*, de 90 de ani [...] Un portret memorabil“ (Carmen Kehiaian, *Drum nou*, 28 nov. 1969).

Faza zonală a Festivalului Naţional de Teatru de la Braşov, precedată de cele de la Timişoara şi Iaşi, a început pe 26 octombrie 1969, cu participarea trupelor teatrale din Sibiu, Târgu Mureş, Sfântu Gheorghe, Ploieşti şi teatrul-gazdă. Prezent la Festival şi în calitate de membru al juriului de selecţie, cronicarul Dinu Kivu releva „prezenţa masivă a publicului – un public atent şi receptiv la nuanţele teatrului […] media mai mult decât onorabilă a majorităţii interpretărilor actoriceşti [...] şi mai ales existenţa unei piese ieşite din comun, un text destul de ignorat şi totuşi neaşteptat de proaspăt şi de frumos: *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu“ (*Contemporanul*, 7 nov. 1969). Prezentat de Târgu Mureş, în regia lui Eugen Mercus, care-l va pune în scenă şi aici, imediat, cu premiera în februarie 1970.

După *Preţul* urmează un recital Marin Sorescu, cu prima şi ultima reprezentaţie în 16 decembrie, „prezentat şi conceput de doi tineri actori braşoveni – Şt. Dedu Farca şi Alex. Soloviev. Ar fi fost a patra premieră din cele 12 ale stagiunii, a cincea şi a şasea fiind cu două piese originale româneşti, montate, pentru luna ianuarie 1970, de Ion Maximilian: *Travesti* de Aurel Baranga şi *Albatros* de Radu Theodoru.

Între timp, la 5 ianuarie 1970, teatrul şi întreaga lume artistică trăiesc un moment trist şi dureros, prin moartea Artistului Poporului Mişu Fotino, atât de legat de Braşov. Aici a înfiinţat un Teatru Naţional în anul 1921, care, chiar pentru patru luni cât a activat, a însemnat mult pentru iubitorii de teatru din oraş. A revenit odată cu înfiinţarea unui teatru stabil, coordonat de Stat, în 1948, şi de atunci i-a rămas fidel, îmbogăţindu-i statutul cu renumele unor creaţii ca Spirache Necşulescu, Hagi Tudose, Cetăţeanul turmentat şi multe altele. Născut în 1886, a fost elevul lui Nottara la Conservator şi animator al multor teatre particulare şi orăşeneşti din ţară. Braşovul îi va purta o amintire preţioasă, ca unei personalităţi care şi-a dăruit arta şi sufletul locuitorilor săi, pe care i-a slujit şi i-a iubit.

Comentând spectacolul *Travesti* în revista locală *Astra*, Victor Parhon menţionează mai întâi oportunitatea alegerii piesei, căci – scrie dânsul – „nimic mai firesc ca pe lângă atâţia autori nesiguri, mai mult sau mai puţin debutanţi, să existe şi cea mai nouă lucrare a celui mai «sigur» autor“. Care face săli pline oriunde e jucat, cum au dovedit-o şi precedentele, chiar aici – *Mielul turbat* (în 1958), *Fii cuminte, Cristofor* (1964), *Opinia publică* (1967) – sau în altă parte – *Sfântul Mitică Blajinu*, *Adam şi Eva*, *Siciliana*. Consideră că protagonista piesei, directoare de teatru şi remarcabilă actriţă, în interpretarea Virginiei Marcu, „îşi realizează major partitura tocmai în actul III, conferind personajului căldură umană şi feminitate [...] refuzată cu bună ştiinţă personajului în primele două acte“. Îl găseşte pe Mircea Andreescu, în rolul soţului, „un partener adecvat“. Spectacolul, însă, nu e reuşit – e de părere Parhon (*Astra*, nr. 2, feb. 1970).

Albatros contra U-42, piesa lui Radu Theodoru (premiera 15 ianuarie 1970), descrie o acţiune detectivistă de descoperire a unui criminal, extinsă asupra unui grup de spioni, în preajma momentului 23 august 1944. N-a avut ecou la public, înregistrând doar zece reprezentaţii.


Ștefan ALEXANDRESCU, George GRIDĂNUȘU și Nicolae C. NICOLAE în *Prețul* de Arthur Miller

Dar vine momentul revirimentului aşteptat, atât în domeniul repertoriului, cât şi în acela al fructificării optime a însuşirilor profesionale ale actorilor la exigenţe superioare: montarea piesei lui D. R. Popescu, *Aceşti îngeri trişti* (27 februarie 1970), în regia celui care i-a dat însemne de originalitate preţuită în spectacolul de la Târgu Mureş – Eugen Mercus; a fost distinsă cu Premiul I la ediţia finală a Festivalului Naţional de Teatru, iar scriitorului i-a fost acordat un Premiu I al revistei *Teatrul* pe 1969. Excelentă decizia conducerii de a-i solicita tot lui Eugen Mercus realizarea spectacolului braşovean, fără inhibiţii privind o posibilă copiere a celui târgumureşan. Eugen Mercus dă asigurări, în *Drum nou*, că nu va fi „o repetare“ şi menţionează că a acceptat să se ocupe a doua oară de piesă pentru că „doream un prilej ca să dau viaţă unor idei care mi se pare că vor pune mai fericit în valoare acţiunea“. Dan Săndulescu, la rândul lui, e entuziasmat: „De când am terminat institutul, acesta este cel mai frumos şi mai complex rol ce mi-a fost încredinţat [...] rol capabil să facă un actor fericit“ – Ion, interpretat cu succes la Tg. Mureş de Ion Fiscuteanu. (Din cartea de convorbiri a Steluţei Suciu cu actorul Săndulescu, *Truditor prin pulberea de stele a scenei*, p. 60.) Distribuiţi în rolul personajului principal, doi actori, alternativ, Mihai Bălaş şi Dan Săndulescu, dau tânărului furios două faţete plauzibile, uşor diferenţiate – spune cronicarul *Astrei*: primul „va avea voluptatea negaţiei însăşi, a ideii în sine“, iar Dan Săndulescu va insista „pe actul de demonstraţie. În interpretarea sa, eroul practică metoda critică“. Despre Dona Cotrubaş (*Silvia*), se scrie că: „joacă persuasiv, reuşind îndeobşte în «acţiunea lirică»“ (Aurel Brumaru, *Astra*, nr. 4, aprilie 1970). Aş vrea să înţeleg, însă, ce diferenţă poate fi între „voluptatea negaţiei“ şi „metoda critică“? Mai concludentă în expunere e semnatara comentariului din *Drum nou*, care sesizează că la Braşov „spectacolul a căpătat un plus de omogenitate,


Dan SĂNDULESCU, Dona COTRUBAȘ și Dan DOBRE în *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu

datorită echipei": Mircea Andreescu (*Marcu*) – „o compoziţie excelentă, fără stridenţe şi asperităţi"; E. Mihăilă-Braşoveanu – „un *Cristescu* autentic, foarte credibil" (Carmen Kehiaian, *Drum nou*, 29 mart. 1970).

După recordul *Comediei cu olteni* de Gheorghe Vlad, de 272 de reprezentaţii, montată – de cine altul? – de George Gridănuşu (13 aprilie 1970), a urmat, în regia lui Ion Simionescu şi Sică Alexandrescu, versiunea inedită a comediei lui Al. Kiriţescu, *Gaiţele*, text revizuit de autor, cu schimbarea finalului, prin care personajul Mircea Aldea devenea „o canalie perfectă, victimă a mediului în care a trăit". N-aş face o distincţie atât de categorică între comedia în chestiune şi dramele renascentiste ale autorului, cum susţine Carmen Kehiaian în cronică – „Ea se detaşează net de dramele sale istorice tocmai prin unitatea sa stilistică" –, pentru că sunt genuri diferite. Dar o gratulez cu încredere în caracterizarea portretelor scenice. Angela Costache, de pildă, aduce în interpretarea *Anetei Duduleanu* „un **ce** personal, imaginea iniţială a personajului sugerată de autor, suferind anumite metamorfoze dictate de inteligenţa, fantezia şi spiritul actorului". Cele două partenere ale Anetei, *Lena* şi *Zoia*, interpretate de Geta Grapă şi Simona Negrea, „s-au mişcat discret, s-au integrat firesc atmosferei". O bună impresie a făcut Virginia Marcu în rolul *Margaretei Aldea*, care „a dublat fiecare gest cu o trăire ce venea dinăuntrul fiinţei sale". Soţul, *Mircea Aldea*, devenit „canalie perfectă", a apărut, în evoluţia lui Ion Jugureanu, „mai mult într-un fel de acceptare a unor situaţii date" (Carmen Kehiaian, *Drum nou*, 24 mai 1970).

Revine la Braşov Marietta Sadova, pentru a pregăti un inspirat poem dramatic al autorului şi actorului – braşovean de origine – Zaharia Bârsan, *Trandafirii roşii* (20 iunie 1970). Ana Blandiana scrie un prolog prin care explică publicului că, în

piesă, „e vorba de o dragoste, de un sacrificiu, de o mare puritate“, textul fiind un poem în versuri, pe fundal de basm. Scrie o cronică E. Poenaru (bănuiesc că Emil Poenaru, dramaturgul), în care spune că Marietta Sadova „ne propune o lectură a piesei într-un decor de basm, cu accente asupra înţelesurilor ei profunde“. În privinţa interpreţilor, îi evidenţiază pe Dan Săndulescu, care, „în *Zefir*, parcurge partitura lirică de parcă ar fi uitat cu totul stilul aspru, percutant, plin de combustie, cu care ne-a obişnuit“, şi pe George Gridănuşu, care, în rolul *Împăratului*, „e dominant, convingător“. Şi ne aminteşte, la sfârşit, că se împlinesc 100 de ani de la înfiinţarea „Societăţii pentru fond de teatru român“ (*Drum nou*, 28 iun. 1970).

Stagiunea se încheie târziu – sau nu se încheie, după declaraţiile lui Sică Alexandrescu –, la 21 august 1970, cu un spectacol de Ion Simionescu, după comediile şi cânticelele comice ale lui Alecsandri: *Comedianţii*. Simionescu e pentru a doua oară, după şapte ani, angajat într-o transpunere Alecsandri (memorabilă *Chiriţa în Iaşi* din 1963) şi în bună cunoştinţă de cauză şi-a reluat textele care o înfăţişau pe Coana Chiriţa la Iaşi şi în provincie, într-un context acum extins şi cu alte personaje din cânticele (Ion Păpuşarul, Kera Nastasia, Barbu Lăutarul etc.). Ingenios asamblat, într-o convenţie de teatru în teatru, care aduce pe scenă de la început „căruţa cu paiaţe“: „Venea, la un moment dat, pe scenă, căruţa cu artişti. Un perete al căruţei se rabata şi devenea o scenă în scenă“ – spune interpretul *Chiriţei* în travesti, Costache Babii, în convorbirea cu Steluţa Suciu. „Tabloul teatrului în teatru (realizat excelent de regizorul Ion Simionescu) aprofundează critica socială implicată de teatrul bardului de la Mirceşti“ (Mirel Radu, *Astra*, nr. 9, sept. 1970). Cum a fost Chiriţa? „La început mi-a fost teamă, având în vedere antecedentele rolului, spune Costache Babii. În concepţia noastră nu mai era Chiriţa, să-i spunem *clasică*, făcută de Miluţă Gheorghiu; era mai tânără, mai finuţă, mai şcolită.“ „Costache Babii a fost strălucitor în rolul *Cocoanei Chiriţa* [...] I-a ştiut sublinia ridicolul, i-a ştiut îngroşa cât trebuie defectele, făcându-ne-o totuşi simpatică pentru acea inocenţă cu care «atacă» lucrurile grave“. (Carmen Kehiaian, *Drum nou*, 9 sept. 1970) Şi-i remarcă, pentru roluri deosebite, pe Virginia Marcu şi Gabriel Săndulescu.

STAGIUNEA 1970–1971

Stagiunea 1970–1971 „continuă“ (ca să fiu în expresia domnului Sică) cu premiera comediilor lui I. L. Caragiale *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* şi *O noapte furtunoasă*, la 12 septembrie 1970. În regia maestrului Sică Alexandrescu şi cu Marcel Anghelescu în *Jupân Dumitrache*; iar în cealaltă, deşi ne-am fi aşteptat să fie Conul Leonida, ne-a apărut, în travesti, cu scufie şi cămaşă lungă de noapte, în *Efimiţa*, afectând o cochetărie feminină şi o excesivă admiraţie pentru cum le spune dumnealui, „bobocul“, care era Paul Lavric şi perora cu o importanţă mai neutră despre politica vremii. Mi s-a părut cam forţată această alăturare şi mai fără haz. Poate am greşit, pentru că un cronicar de la *Drum nou* zice că „Marcel Anghelescu a realizat o Efimiţă plină de savoare“ (Marius Vaeni, *Drum nou*, 3 oct. 1970), iar scriitorul Mircea Ştefănescu, în drum prin Braşov, scrie în revista *Teatrul* că Marcel Anghelescu a realizat „o *Coana Efimiţa* de un comic irezistibil“ (*Teatrul*, nr. 10/1970). În *Noaptea furtunoasă* mi s-a părut mai adecvat personajul lui Marcel Anghelescu: interpretându-l pe Jupân Dumitrache, actorul a ieşit astfel de sub covârşitoarea tutelă a inegalabilului Alexandru Giugaru, căruia i-a fost ani de zile subaltern în Garda Naţională şi i-a desluşit, cum l-a dus mintea mai neşcolită a lui *Ipingescu*, ideile din „Vocea patriotului naţionale“, silabisindu-le cu un haz celebru. Marcel Anghelescu, „un *Jupân Dumitrache* cu creierul perfect astupat, pe cât de dezlănţuit



Mircea ANDREESCU, Virginia ITTA MARCU, Marcel ANGHELESCU și E. MIHĂILĂ-BRAȘOVEANU în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale



Ștefan ALEXANDRESCU, George GRIDĂNUȘU și Paul LAVRIC în *Tache, Ianke şi Cadâr* de V.I. Popa

în tirada lui, pe atât de caraghios şi de orb în «ambiţul» lui conjugal"; E. Mihăilă-Braşoveanu, „un *Ipingescu* de un umor inteligent [...] firesc, comunicativ" – scrie Mircea Ştefănescu; la rândul lui, M. Vaeni îl consideră pe *Titircă-inimă rea* „tipul «apropitarului» sigur de sine, orgolios şi incult, care îşi vede cu satisfacţie o parte din visele sale de parvenire împlinite", iar E. Mihăilă-Braşoveanu i s-a părut mai puţin convingător. În celelalte roluri – „o *Ziţă* de o seducătoare autenticitate, frumoasă, plină de viaţă" (Virginia Marcu), „o *Veta* care îşi trăieşte cu mare sinceritate drama ultimelor răbufniri lirice" (Geta Grapă), „cu tot patosul batjocorit de autor, în tipul lui *Rică Venturiano*" (Mircea Andreescu) – e de părere şi Mircea Ştefănescu; impresii confirmate şi de braşoveanul M. Vaeni, cu excepţia pesonajelor interpretate de Dan Dobre (*Chiriac*) şi Ştefan Dedu-Farca (*Spiridon*), consideraţi ca exteriori. Se poate spune că spectacolul a avut priză la public, dacă a înregistrat numărul mediu de 48 de reprezentaţii.

Depăşit de următorul, din 28 octombrie, *Tache, Ianke şi Cadâr* de Victor Ion Popa, care a totalizat 150. Regia, Ion Maximilian. Carmen Kehiaian îi reproşează prea mare fidelitate faţă de text, insuficienta exploatare în subtext şi nearmonizarea stilurilor de joc. Paul Lavric, în *Ianke*, „şarjează gratuit [...] se opinteşte din greu pentru a ne face să râdem cu orice preţ" (într-adevăr, cu un debit verbal mai leneş şi poticnit, nu era potrivit în rol). „Portrete frumoase au reuşit însă George Gridănuşu şi, în parte, Ştefan Alexandrescu." Ce putea fi *frumos* în interpretarea lor? Poate *savuros*! O remarcă pe Angela Costache (Safta), „cea mai reuşită apariţie" (*Drum nou*, 13 nov. 1970). Şi în *Astra* e semnalată lipsa de inedit a montării, care curge „ca o veche romanţă parfumată de aducerile noastre aminte", precizând că Ştefan Alexandrescu a fost *Tache*, „cu un joc spumos, deosebit de colorat", iar George Gridănuşu a jucat „într-un rol care nu-l avantajează, *Cadâr*" (Radu Mihai, *Astra*, nr. 11, nov. 1970).

În continuarea stagiunii, două spectacole cu piese originale, montate de Eugen Mercus: *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban (16 ianuarie 1971) şi *Pisica în noaptea Anului Nou* de Dumitru Radu Popescu (11 februarie 1971). Mircea Radu Iacoban, scriitor ieşean, debutează în teatru cu *Tango la Nisa*, piesă cu tineri absolvenţi din diferite facultăţi, repartizaţi într-o comună, „Nisa", unde nu se integrează şi trăiesc nostalgia Capitalei. Acţiunea se petrece, în preajma Anului Nou, cu cele două acte la bufetul comunei. Spaţiu public. Confesiuni şi confruntări de păreri, cu personaje schiţate sumar. Ambianţa şi fluenţa dialogului îi dau autenticitate, ca un profil de generaţie conturat din idealuri încă vii, într-o realitate plată, fără orizont. „Actorii teatrului braşovean, sub bagheta regizorului Eugen Marcus şi în decorul puţin inspirat semnat de Cristina Urdea, au depus un lăudabil efort pentru realizarea unui spectacol adevărat. Cu mai multă poezie, Mihai Bălaş în rolul titular (*n.m.* – Care „titular"? Poate, principal!) ne-ar fi emoţionat pe deplin. La fel şi Mihaela Murgu (*Petra*), la fel şi Costache Babii (*Gheorghe*), [...] E. Mihăilă-Braşoveanu a întruchipat un barman simpatic". (*Astra*, nr. 2, feb. 1971)

Dumitru Radu Popescu, scriitor clujean, a debutat în dramaturgie, după cum ştim, tot cu o piesă regizată de Eugen Mercus: *Aceşti îngeri trişti*. Acum, cea de-a doua – *Pisica în noaptea Anului Nou* – se reprezintă la Braşov în premieră pe ţară şi întruneşte aprecieri unanime, cu fireşti diferenţieri de interpretare a unor soluţii sau momente, din partea mai multor personalităţi care au văzut-o în concurs, la Bucureşti. Ce sugerează „pisica" din titlu? Ne-o spune foarte clar chiar dramaturgul, într-un grupaj de opinii publicat în *Astra*: „Ideea centrală a piesei e aceea că nu poţi trăi ca o pisică – de aici şi titlul – care îşi ascunde murdăria şi trece mai departe." Iar de „Anul Nou" e legat momentul acţiunii, când, în noaptea trecerii


Scenă din spectacolul *Băieţaşul tatii* de Margaret Mayo

peste un prag al vremii, personajele, ca şi oamenii în general, îşi fac un fel de autoevaluare. „Am scris piesa“ – declară autorul – „după apariţia documentelor din 1964 şi sub influenţa lor, plecând de la ideea puterii unei societăţi care nu se mai teme de foştii ei mărunţi adversari, iertându-i şi oferindu-le posibilitatea reintegrării. E cazul Tatălui“. (*Astra*, nr. 3, mart. 1971) A fost comentată de mai mulţi cronicari, subliniindu-i-se originalitatea şi valoarea. Interesant e că, puţin după premiera de la Braşov, piesa s-a reprezentat şi la Cluj şi era în repetiţii la Târgu Mureş. Florin Tornea le-a văzut pe toate şi a consemnat în revista *Teatrul*: „Temperament cumpănit, Eugen Marcus a căutat şi urmărit, în aparenta încălecare de planuri şi sensuri ale textului, filonul logic fundamental, ascuns, al jocului înfierbântat pe care dramaturgul îl propune.“ La Cluj, textul a fost prezentat sub îndrumarea lui Vlad Mugur, „dintr-o perspectivă diferită [...] o dramă caracteristică intelectualităţii“, iar la Târgu Mureş s-ar prefigura viziunea lui Gheorghe Harag „de a pirandelliza, cumva, drama, într-un joc «de-a ce-ar fi dacă» al actorilor înşişi“ (*Teatrul*, nr. 3, 1971). Carmen Kehiaian, în *Drum nou*, detaliază şi asupra interpretării: „Ion Jugureanu a creat rolul cel mai bine individualizat“ (*Aurel*). „Şi *Elizeu* a găsit în Victor Ionescu actorul potrivit“; „un joc mai baroc“ e profesat [*sic!*] de George Gridănuşu (*Tudor*), iar „tonul de romanţă, adoptat, uneori, de Meda Florian“ (*Mama*) ar putea fi „reparabil“ (*Drum nou*, 17 mart. 1971). Dublă lansare sub favorabile auspicii – zic eu – a lui D. R. Popescu de către regizorul Eugen Mercus în teatru şi a lui Eugen Mercus însuşi la Braşov; două montări de prestigiu naţional, care i-au impus autoritatea şi ataşamentul trupei, ce avea să-l preţuiască mai târziu şi ca director.

Trecem peste următoarele trei spectacole ale stagiunii, care n-au lăsat cine ştie ce urme în memoria publică, decât poate afluenţa unora la o banală prelucrare

a lui Sică Alexandrescu după *Băieţaşul tatii* de Margaret Mayo (10 iunie 1971), precedată, tot în regia lui, de o şi mai banală improvizaţie propagandistică, *Patru oameni fără nume* de Radu Bădilă (29 aprilie 1971), şi urmată de o însăilare numită *Tainele târgului* de Boian Danovschi şi Pitar Slavinschi, într-o regie ratată, a lui Mihai Radoslavescu (2 septembrie 1971, 13 reprezentaţii)…

STAGIUNEA 1971–1972

...şi sărim la *Omul cu mârţoaga* de George Ciprian, regizată de tandemul Sică Alexandrescu–George Gridănuşu (1 octombrie 1971), care întruneşte, cât de cât, 61 de reprezentaţii. Comentatorul *Astrei*, Ermil Rădulescu, nu ştiu de ce vede în piesă „o dramă în deplină accepţie a cuvântului“, când ea e, de fapt, o comedie lirică. E de înţeles că, din această perspectivă, spectacolul braşovean i se pare că „a devenit o comedie uşoară, fără implicaţii“, dar nu neapărat pentru că e vorba „de o anume tendinţă, cunoscută, a Teatrului Dramatic de a converti piesele în comedii“. Reiese şi din considerentul că scenograful Ion Cristodulo, a „compus, în necunoştinţă de cauză“, întregul interior cu „amprenta amatorismului şi superficialităţii“. E vorba, deci, de neglijenţă, de o anumită slăbire a disciplinei de lucru, surprinzătoare la un conducător ca Sică Alexandrescu. Ne mai mirăm că actorii „au evoluat la un nivel mediu, fără virtuozitate“, că „cel mai bun, Costache Babii“, a fost „inegal“ în *Chirică*, că Zoe Maria Albani „s-a străduit să fie o prezenţă scenică agreabilă“, că E. Mihăilă-Braşoveanu (*Varlam*) a fost firesc doar „în unele secvenţe“? (*Astra*, nr. 11, nov. 1971)

Cu *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri (6 octombrie 1971), teatrul înregistrează o redresare a repertoriului, după unul „destul de controversat“ al stagiunii


Ion FISCUTEANU, Geta GRAPĂ, George GRIDĂNUȘU și Costache BABII în *Interesul general* de Aurel Baranga

trecute (menţiune a lui Ermil Rădulescu) şi al „atâtor eşecuri înregistrate în ultimul timp“ (opinie a lui Dumitru Drăgan). Girând direcţia de scenă a memorabilului poem dramatic, Marietta Sadova, inspirat invitată la un colectiv care i-a devenit familiar, „a construit un spectacol de graţie, nu lipsit însă de freamăt şi chiar forţă dramatică“ (Florian Tornea, *Teatrul*, nr. 1/1972). „De mult n-am mai văzut la Braşov un spectacol atât de bine închegat“ – scrie Ermil Rădulescu. „Şi ne referim, în primul rând, la distribuţie. Pentru că atmosfera de lirism creată se datoreşte jocului reţinut al actorilor“ (*Astra*, nr. 10, oct. 1971). Să exemplificăm, cu caracterizările lui Dumitru Drăgan: „Ion Jugureanu este atât de frumos şi adevărat în rolului lui *Horaţiu*, îşi poartă cu atât de aleasă distincţie toga şi este atât de uman şi de pătruns de adevărul replicilor sale, încât aproape că-i trecem cu vederea mustaţa şi ciocul total anacronice şi neromane. O galerie memorabilă de tipuri realizează Ştefan Alexandrescu (*Mecena*), Mircea Andreescu (*Postumus*) [...]“ Merită subliniată scenografia lui Mihai Tofan, fidelă transpunere în planul imaginii vizuale a delicateţei versului alexandrin, prin „nobleţea cu care îmbină pictural marmura albă, aurul şi purpura“ casei lui Horaţiu, „pe fundalul cerului de un albastru pompeian“ (*Drum nou*, 10 oct. 1971).

Spre sfârşitul anului, Eugen Mercus prezintă premiera piesei *Ziariştii* de Al. Mirodan (4 decembrie 1971), cu Mircea Andreescu în rolul principal, *Cerchez*, impus cu strălucire de la lansarea piesei la Naţionalul Bucureşti de către Radu Beligan. Personaj creat cu vădită inspiraţie de Mirodan, prototip al noului care se afirmă în galeria figurilor contemporane, prin promovarea adevărului în relaţiile dintre oameni, indiferent de funcţii şi poziţii sociale, ierarhii de partid etc. „Gestul larg şi armonios, atmosfera de evocare trec, în spectacolul *Ziariştii*, în zonele unei nervoase şi adesea patetice combustii cetăţeneşti combative“ – scrie Florin Tornea (*Teatrul*, nr. 1/1972). Iar în


Luminița BLĂNARU și E. MIHĂILĂ-BRAȘOVEANU în *Melodie varșoviană* de Leonid Zorin


Constanța COMĂNOIU și Dan DOBRE în *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri



E. MIHĂILĂ-BRAȘOVEANU și Costache BABII în *Omul cu mârțoaga* de George Ciprian


Luminița BLĂNARU și Mircea ANDREESCU în *Ultima oră* de Mihail Sebastian

cronica locală din *Astra*, Ermil Rădulescu spune: „Spectacolul a fost conceput ca o polemică agitatorică, subliniind cu pricepere artistică semnificaţiile profunde ale mesajului.“ În privinţa interpretării, însă, e cam sentenţios: „Mircea Andreescu (*Cerchez*) s-a agitat foarte mult, fără să fie întotdeauna convingător. Dan Săndulescu (*Tomovici*), destul de egal într-un rol cu un registru bogat. George Gridănuşu (*Pamfil*), un bun portretist. Un portret deosebit de savuros realizează Costache Babii (*Mişu Rosenblum*)“. (*Astra*, nr. 12, dec. 1971)

Tot Ermil Rădulescu, în aceeaşi revistă, salută prezenţa în repertoriul teatrului, după multă vreme, a unei piese pentru copii şi adolescenţi: *Poveste neterminată* de Alecu Popovici, în regia lui George Gridănuşu (8 ianuarie 1972). Piesa „va plăcea mai mult pentru atmosferă. Căci fantezia nu prisoseşte“. Iar meritul regiei „trebuie căutat în largheţea cu care a lăsat actorii să se desfăşoare“: Dan Dobre (*Niţă*), Gabriel Săndulescu (*Sax*), George Ferra (*Calciu*), Melania Niculescu („o ştrengăriţă delicioasă“) ş.a.

Premiera din 12 februarie 1972 aduce în faţa spectatorilor o piesă a braşoveanului Dan Tărchilă, comedia *Unchiul nostru din Jamaica*, al cărei succes e probat de numărul mare de reprezentaţii: 164. Autorul s-a inspirat din relatarea unui călător din tren: „Modelul, deci, i l-a oferit realitatea, conturul faptic şi l-a imaginat, comicul l-a adăugat“ – scrie Florica Ichim (*România liberă*, 14 mart. 1972). Eugen Mercus, regizorul spectacolului, vorbeşte despre modalitatea sa de lucru: „Explicaţia succesului pe care îl cunoaşte piesa lui Dan Tărchilă se află în primul rând în actualitatea ei tematică, în veridicitatea universului pe care îl explorează. […] Am acordat o mare atenţie sincerităţii actorului, pe scenă […] fiecare replică, fiecare gest să poată deveni, în acest fel, expresia gândurilor sale“ (*Astra*, nr. 3, mart. 1972).


Scenă din *Unchiul nostru din Jamaica* de Dan Tărchilă

Pe scurt, un ardelean, plecat cu mulţi ani în urmă din ţară, a făcut avere, a devenit milionar şi, pentru că a îmbătrânit fără copii, vine pe meleagurile natale, să lase moştenire agoniseala sa de-o viaţă, unui nepot, Care, deşi pare tentat de perspectivă, refuză. Unchiul rămâne singur şi trist. Florica Ichim consemnează: „Construită pe încurcători de situaţii la mai multe niveluri, piesa vădeşte un câştig de meşteşug în ale comediei la Dan Tărchilă […] replică vioaie, dezvăluiri ce răstoarnă situaţii şi […] registrul grav". „O uşoară undă romanţioasă scaldă climatul de falsă farsă pe care o trăieşte îmbogăţitul şi îmbătrânitul unchi din Jamaica, revenit, după zeci de ani de absenţă, în ţară, ca să-şi revadă familie şi să-şi asigure… continuitatea averii acumulate peste ocean" – zice Florin Tornea, în revista *Teatrul* (nr. 3/1972, p. 42). În privinţa spectacolului, părerile sunt împărţite: „Echipa teatrului din Braşov, strunită de regizorul Eugen Mercus (pasionat al premierelor absolute, când e mai ales vorba de literatura dramatică originală), s-a acomodat, firesc şi bine dispusă, replicii adesea suculente, situaţiilor şi tipologiilor propuse de autor", scrie Florin Tornea; în contradictoriu, însă, cu opinia Floricăi Ichim, care spune că regizorul „s-a mulţumit, în mod neaşteptat, cu o comodă punere în scenă, la care nici măcar distribuţia nu l-a servit îndeajuns". Adică: Grigore Gridănuşu este „prea obsedat de atributele exterioare", Paul Lavric „acoperă zgomotos spaţiul scenei", Luminiţa Blănaru „nu se reţine", Ovidiu Moldovan este „în contratimp cu necesitatea dramatică", Maya Indrieş „confundă discreţia cu lipsa de prezenţă". Din opiniile unor spectatori, consemnate în *Drum nou*, reţin părerea unei textiliste: „Impresionantă tristeţea lui Tom Whyer, care descoperă la 70 de ani cât de singur şi fără ţară este, în ciuda milioanelor agonisite cu trudă. Duce cu el în Jamaica un pumn de ţărână, să-i fie presărat pe sicriu". (23 feb. 1972)

Un nou Baranga montează după cinci ani Nicuşor Constantinescu – *Interesul general* –, dar nu mai are succesul de atunci, cu 115 reprezentaţii (*Opinia publică*, în 1967), ci numai 22. Ceva mai puţin inspirat, adică, deşi „s-a aplecat cu precădere asupra farsei, asupra liniilor, dinamicii şi efectelor convenţionale ale lucrării". Cu: George Gridănuşu („infatuare zgomotoasă şi versatilă a lui *Toma Hrisanide*"), Costache Babii („inexpresivitatea care-şi descoperă deodată, în putere, culori şi forţă, a lui *Ion Carapetrache*"), Geta Grapă („fasoanele de vedetă fără vocaţie, dar cu nurii generoşi interesaţi, ale *Luciei Hrisanide*"). Singurul accent de „trăire efectivă, deci de existenţă în afara farsei", e atribuit umilului *Bocioacă*, „iar Ion Fiscuteanu, interpretându-l [...], domină lumea scenei" (Florin Tornea, *Teatrul*, nr. 6/1972, pag. 54).

Între timp, poposeşte la poalele Tâmpei regizorul Petre Popescu de la Teatrul „Bulandra" şi montează *Ultima oră* de Mihail Sebastian (13 mai 1972). Regizorul „a făcut o lectură de profunzime a textului", iar interpreţii au evoluat convingător: Luminiţa Blănaru (*Magda Minu*) cu „mult rafinament", Mircea Andreescu (*Alexandru Andronic*), dovedind „şi de data aceasta că este înzestrat cu mari potenţe actoriceşti", Ştefan Alexandrescu (*Borcea*), care „şi-a gândit cu multă profunzime rolul" şi Ion Jugureanu (*Bucşan*), într-o „compoziţie impunătoare" (Nicolae Stoe, *Drum nou*, 28 mai 1972).

Luminiţa Blănaru se impune şi în *Melodie varşoviană* de Leonid Zorin, piesă de cuplu (premiera 15 iulie 1972), printr-o interpretare „remarcabilă, de multă fantezie". Partenerul ei, E. Mihăilă-Braşoveanu, de obicei cu un aport relevant în alte roluri, a fost aici doar replicant. Nici George Gridănuşu, ca regizor, n-a fost mai inspirat: „putea să încerce pentru acest rol mai mulţi interpreţi" (Aurel B. Ioan, *Astra*, nr. 8, aug. 1972).

STAGIUNEA 1972–1973

Noua stagiune se inaugurează cu un spectacol omagial – *Cu tot ce am aparţin acestui pământ* –, închinat celei de a 25-a aniversări a proclamării Republicii, prezentat pe 23 septembrie, pe un scenariu compus de noul secretar literar al teatrului, Dimitrie Roman, în colaborare cu Ştefan Alexandrescu, care l-a şi regizat. Versuri, coruri vorbite, scene din *Apus de soare* şi *Anii negri*, cu participarea întregului colectiv.

Prezenţa lui Dimitrie Roman înnoieşte şi cartea de vizită a teatrului, prin caietele-program bogate în informaţii, mărturii ale realizatorilor, interviuri, memorii, opinii ale publicului, fotografii, schiţe de decor, aşa cum de mult n-a mai avut instituţia artistică.

Peste o lună, în fine, un Shakespeare: *A douăsprezecea noapte*, în regia lui Eugen Mercus. Comedie lirică, de excepţională îngemănare a poeziei cu hazul robust, sclipitor, a fanteziei ingenioase cu farsa plină de savoare şi tâlc. Se pare că spectacolul a înclinat mai mult spre partea veselă, comică, nereuşind o simbioză cu graţia lirică. Citez dintr-o cronică a scriitorului Daniel Drăgan: „*A douăsprezecea noapte* este o comedie. Dar în primul rând ea este o piesă de dragoste. O dragoste cam fantezistă şi bizară, dar înnobilată de autor cu un fior divin de puritate şi devoţiune tinzând spre absolut. Ducele *Orsino* (Dan Dobre) ni se înfăţişează ca un melanj sublim de amor şi fantezie [...] *Olivia* (Maya Indrieş) şi *Viola* (Paula Ionescu), într-o mai mică măsură, se hrănesc din aceeaşi frumoasă plăsmuire. La celălalt capăt al impresionantei claviaturi de personaje şi caractere, se află droaia de pehlivani şi nătărăi în a cărei morişcă de haz şi batjocură e ţintuit intendentul Malvolio,


Scenă din *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare

monument de prostie şi îngâmfare. Mircea Andreescu (*Sir Andrew*), Costache Babii (*Sir Toby*), Paul Lavric (*Malvolio*), Geta Grapă (*Maria*), realizează scene de comic savuros, alcătuiesc o galerie pitorească de tipuri [...] Mai puţin izbutit e bufonul *Feste*, în interpretarea lui Ion Fiscuteanu [...] care nu face faţă cascadei de haz şi înţelepciune cu care Shakespeare l-a înzestrat pe cel mai înţelept dintre bufonii săi" (*Drum nou*, 8 oct. 1972).

În octombrie, Ion Maximilian pregăteşte, în colaborare cu maestrul său Sică Alexandrescu, comedia scriitoarei poloneze Gabriela Zapolska, *Moralitatea doamnei Dulska* (16 noiembrie 1972). Scrisă la începutul secolului, în 1906, această „farsă tragică", aşa cum i s-a spus, a consacrat-o pe autoarea a 30 de romane şi peste 20 de lucrări dramatice. S-a realizat şi un film după piesă, în 1958, şi tot pe atunci o monta şi Sică Alexandrescu la Naţionalul din Bucureşti (stagiunea 1958–1959), cu Silvia Dumitrescu-Timică, Grigore Vasiliu-Birlic ş.a. La Braşov, este distribuită în rolul titular Angela Costache, actriţă care reuşeşte să se impună în roluri dominatoare, prin autoritatea satirică a vârstei, în familie, cu o anumită ştrengărie ironică, ce o face simpatică. În *Drum nou*, cel ce semnează cu iniţialele D.D. (desigur, Daniel Drăgan), spune: „Cronicarul trebuie să-şi exprime satisfacţia pentru frumoasa creaţie actoricească a Angelei Costache în rolul titular [...] cucereşte prin farmecul degajat din firescul interpretării, din simplitatea exprimării, din lipsa pozelor inutile." Pe Virginia Marcu o laudă pentru perfecta cunoaştere a personajului (*Iulia Szecwiczowa*), „în haina căruia actriţa intră ca mâna într-o mănuşă, păstrând însă doza de şarm, un parfum subtil şi bine ales" (*Drum nou*, 19 nov. 1972). Spectacolul a avut 66 de reprezentaţii.

Urmează o montare de care se leagă şi o experienţă personală trăită de mine la Braşov: *Vlad Ţepeş în ianuarie*, de dramaturgul orădean Mircea Bradu, în premieră pe ţară (17 februarie 1973). „Printr-un ingenios procedeu dramatic" – scrie Radu Enescu în caietul-program –, „această dramă, bogată în monologuri şi trăsătură romantică, care începe după decesul real al domnitorului [...] este proiecţia mitului său în conştiinţa contemporaneităţii sale." Modalitate inedită de referinţă, „într-un fel de ciudată, dar interesantă conferinţă medievală de presă cu cronicarii vestiţi ai timpului", cum apreciază Valentin Silvestru, în acelaşi caiet. Şi tot acolo ni se destăinuie regizorul Eugen Mercus, care spune că intenţionează să facă „un spectacol «procesul lui Ţepeş» şi nu «o poveste despre Ţepeş»". Drept pentru care voievodul apare din cripta unde a fost înmormântat la Mănăstirea din Snagov şi răspunde cronicarilor despre domnia sa controversată, denaturată în comentariile timpului cu asocierea numelui său de al lui Dracula (proliferată în lume excesiv în vremea noastră, prin mai multe romane şi filme de senzaţie şi groază, cu vampiri etc.), motivându-şi actele şi deciziile prin suprema raţiune de Stat. Distribuit în rolului lui *Vlad* este Ion Jugureanu, în alternanţă cu Ion Fiscuteanu. Cronica lui Daniel Drăgan, intitulată semnificativ „Adevărul nu are vârstă", consemnează trăinicia evocărilor istorice, prin modul în care au răspuns întrebărilor timpului. Şi, în demonstrarea adevărului istoric al piesei, citează o interesantă scrisoare a domnitorului Vlad către braşoveni: „*Şi ţine-ţi seama, dacă un domn este puternic şi tare, atunci poate să facă cum vrea; dacă va fi însă slab, va veni cel puternic peste el şi va face ce vrea cu el.*" Cronicarul precizează: „Ideea că a-şi întări scaunul domniei înseamnă a întări demnitatea şi neatârnarea ţării, Vlad Ţepeş a spus-o timpului său. Personajul lui Mircea Bradu reia aproape *ad litteram* citatul şi face din el o replică a timpului, un adevăr a cărui vigoare şi tinereţe se demonstrează magistral în piesa pe care cu căldură o recomandăm." Pentru regia lui Eugen Mercus, care „a condus magistral acţiunea",



Scene din *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare





Virginia ITTA MARCU în *Moralitatea doamnei Dulska* de Gabriela Zapolska

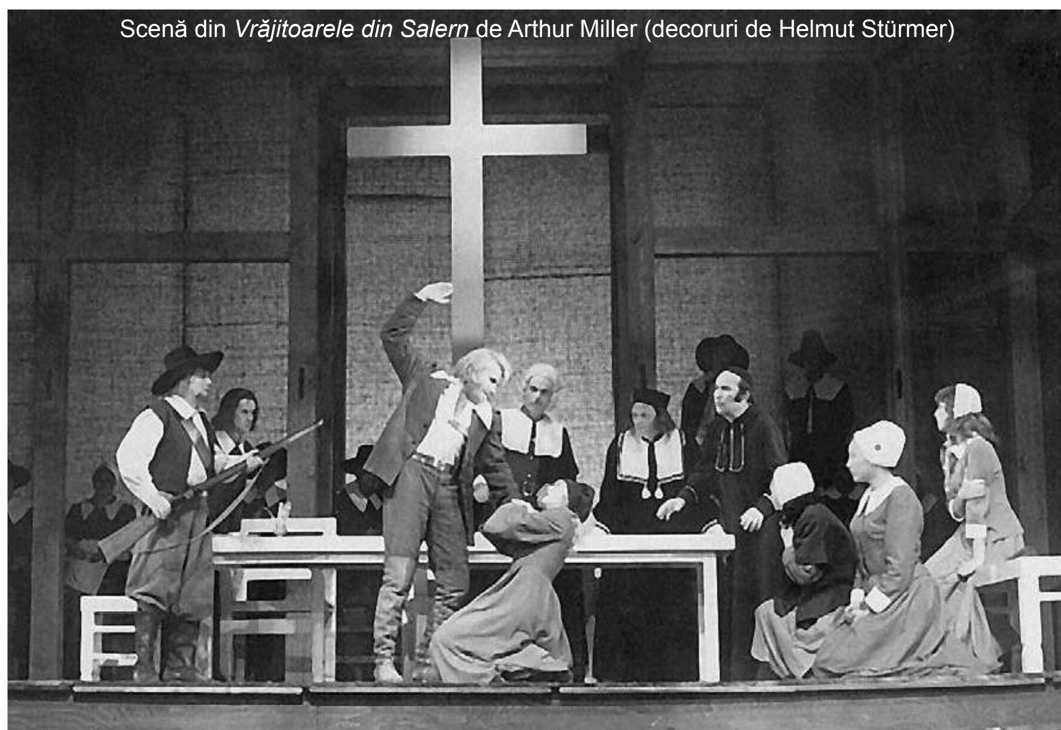

Ion JUGUREANU în *Vlad Ţepeş în ianuarie* de Mircea Bradu

scenografia impresionantă prin „ambianţa de mit şi de evlavie“ a lui Liviu Ciulei, şi prezenţa artistului Ion Jugureanu în rolul titular, care, „prin expresivitatea glasului şi mişcarea scenică a întruchipat spiritul de demnitate, cutezanţa severă“ a domnitorului. (Daniel Drăgan, *Drum nou*, 3 mart. 1973).

Experienţa mea cu acest spectacol se leagă de prezenţa în Redacţia de Teatru a Televiziunii. S-a hotărât difuzarea lui în direct şi totodată înregistrarea. Conducerea teatrului, prin directorul adjunct Mălin, era mulţumită că putea compensa astfel o prezenţă mai anemică a publicului la spectacol, datorită caracterului său pronunţat colocvial; se prevedeau doar câteva reprezentaţii până la scoaterea lui de pe afiş. O echipă întreagă, condusă de şeful nostru de atunci, Dinu Săraru, s-a deplasat la Braşov cu carul de reportaj pentru transmisie, înzestrata regizoare Letiţia Popa şi doi redactori, Liliana Moldovan, care urma să ia interviuri în pauză autorului şi regizorului, al doilea redactor fiind eu. De când am ajuns la Braşov, ne-au atras atenţia – şi ne-au amuzat într-un fel – mulţimea de afişe ale piesei, cu o bandă de hârtie albă lipită pe ele, în diagonală, care anunţa cu litere mari „spectacol televizat“, la ora 20.00 seara, şi avertiza publicul să vină mai devreme, pentru că se vor închide uşile cu zece minute înainte. Nu se mai făcuseră transmisii teatrale directe în ultima perioadă şi ţin minte emoţia pe care o trăia echipa de televiziune când crainica anunţa „dăm legătura cu sala“! Am trăit vreo două-trei asemenea momente şi mă impresiona faptul că *o ţară întreagă putea să intre atunci în sala de spectacol a unui teatru*! Le-am dorit şi am dus nostalgia lor multă vreme. Dinu Săraru a mizat şi el pe implicarea unui public din toată ţara şi chiar proiecta asemenea transmisii directe şi din alte teatre, lunar. Până la transmisia de la Braşov... Care, mă grăbesc să spun, a decurs excepţional, dar pe un fond imprevizibil, de mare risc! S-a repetat dimineaţa, pentru familiarizarea operatorilor cu cadrele şi a regizoarei cu un decupaj aproximativ, iar pe la orele 15.00 s-a luat o pauză de masă şi oarecare refacere. Principalii responsabili erau satisfăcuţi, dar şi foarte emoţionaţi pentru că – am aflat între timp – fusese încunoştiinţat însuşi Nicolae Ceauşescu de transmiterea unei piese patriotice la Televiziune. Oarecum detaşat eram eu, fără o atribuţie concretă în context. După ora 18.00 ne prezentăm la teatru. Regizorul Mercus şi directorul Mălin se arătau bucuroşi că s-au vândut multe bilete. Pe la 19.30, sala era pe jumătate plină; peste un sfert de oră, plină. Urma să se închidă uşile de la intrare. Eu stăteam pe un rând din mijloc, lângă un loc rezervat pentru colega mea Liliana Moldovan, alături de Mircea Bradu şi Eugen Mercus. Cu cinci minute înainte de ora 20.00, a apărut pe scenă cineva din partea teatrului, care a rugat publicul să păstreze linişte în timpul desfăşurării spectacolului, pentru că, odată cu artiştii, va intra şi el în transmisie în toată ţara, prin sunet şi câteva planuri generale. Precizez că erau montate şi câteva monitoare deasupra scenei şi pe laturile ei, astfel că publicul a putut urmări şi telejurnalul care preceda transmisia, într-o linişte deplină – semn că a înţeles rugămintea, şi starea specială de a fi în ochii întregii ţări l-a marcat şi pe el. În sală era foarte cald. Deodată, vine Liliana precipitată la mine şi-mi spune: „Titel, du-te în hol, că e scandal: mulţi vor să spargă geamurile uşilor de la intrare, să năvălească în sală... A venit şi miliţia...“ Am înlemnit. Cum aşa? Publicul care nu mai venea la spectacol? Ce puteam face eu acum?... M-am ridicat, am ieşit cu inima cât un purice în hol, imaginându-mi geamurile ţăndări şi puzderie de oameni năvălind în vacarm spre sala liniştită, dându-ne peste cap transmisia, pe mine îmbrâncindu-mă, aruncându-mă la perete... Şi dau în mijlocul holului de directorul Mălin, care-mi explică cu calm că le-a dat



Costache BABII şi Mircea ANDREESCU
în *Vrăjitoarele din Salern* de Arthur Miller



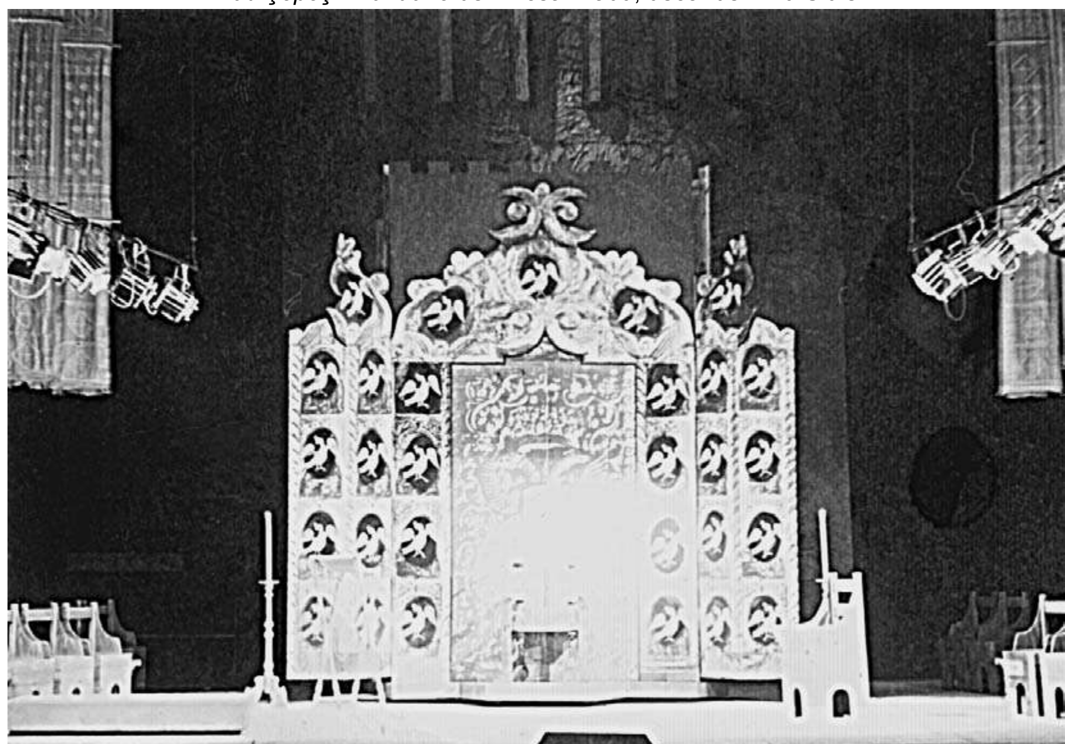
Scenă din *Vrăjitoarele din Salern* de Arthur Miller (decoruri de Helmut Stürmer)

drumul celor de afară, cu condiţia să intre fără zgomot pe uşile laterale, să stea pe lângă pereţi sau pe jos şi să păstreze linişte deplină în timpul spectacolului. A fost, într-adevăr, pericol: băteau cu pumnii în geamuri, zgâlţâiau clanţele, ba au zgâlţâit ameninţător şi carul de reportaj, de a trebuit să fie chemată miliţia; dar acum, dacă le-a dat drumul, s-au potolit şi au intrat cuminţi, pe uşile laterale, în sală. Speram să rămână tot aşa. Cine s-ar fi aşteptat la asemenea puhoi de oameni? Şi ce i-a adus? Diagonala de hârtie albă, lipită pe afişe, cu anunţul „spectacol televizat". Ce şi-or fi închipuit? Că e un spectacol cu mari vedete? Varietăţi, momente comice?... M-am întors în sală, încercând să-mi reprim perspectiva catastrofală. Şi să sesizez, în respiraţia concentrată a spaţiului arhiplin şi încins de căldură, o atenţie reală la cele ce... mai mult se spun pe scenă, că de întâmplat nu se întâmplă mare lucru. Toată sala urmărea în tăcere. Prelungită tăcere. Nefirească, aproape. Actorii îşi spuneau replicile răspicat, cu distincţie, firesc, dar parcă şi ei erau marcaţi de un vid, fără reacţia de dincolo de rampă. Douăzeci de minute se scurg în încordare. O eternitate! Cât mai rezistă potenţialii năvălitori? Şi după douăzeci de minute... o replică trezeşte sala, o animă, devine părtaşă la joc, la confruntarea lui Vodă cu cronicarii, cum nu se aştepta nimeni. Ce replică? Într-o scenă când se prezintă domnitorului solii turci, trimişi de sultan să revendice, cu aroganţă, birul pe care nu l-au mai primit de mult timp, iar Vlad le atrage atenţia că în faţa domnitorului se vine cu capul descoperit, şeful lor răspunde sfidător că Allah le interzice să-şi scoată turbanele în faţa păgânilor. Atunci, Vlad dă o poruncă scurtă: „Armaş, ia-i şi bate-le câte un cui în cap, să nu-şi mai scoată turbanele niciodată!" Înconjuraţi de oşteni, solii turci sunt scoşi afară, în umilirea pe care n-o credeau posibilă. Sala a reacţionat cu râsete şi ropote de aplauze, care au animat atmosfera şi au ridicat tensiunea spectacolului la cote nebănuite nici de protagonişti. Schimbul de argumente a devenit viu, acaparant, amprenta de colocviu a căpătat ecou, s-a răsfrânt, cât de cât, în cugete, aşa cum nu se mai întâmplase, poate, nici la premieră. Nu conta *ce* şi *cât* au înţeles cei din sală din confruntare, ci faptul că *i-a prins*, le-a atras atenţia şi le-a plăcut desfăşurarea ei, cu un voievod calm, demn, lucid, care vorbea de datoria de a-şi apăra ţara. De neatârnarea ei. Inutil să mai spun că Televiziunea a primit felicitări de la şeful statului pentru spectacolul transmis în 22 ianuarie 1974, iar autorul, regizorul şi şeful Teatrului TV, Dinu Săraru, au fost invitaţi personal la Ceauşescu, pentru mulţumiri. Spectacolul e înregistrat şi se poate constata oricând deosebirea dintre primele douăzeci de minute, când se părea că actorii joacă într-o sală pustie, şi următoarele, când, fără să fie văzută, se simţea reacţia şi participarea unui public entuziast la interpretarea lor. Interesant e şi că teatrul n-a mai fost nevoit să scoată piesa de pe afiş, pentru că au vrut să vadă şi alţii spectacolul, despre care fie că au auzit, fie că l-au văzut la televizor şi au vrut să-l vadă şi din sală. Şi efectul transmisiei TV s-a concretizat şi prin numeroase scrisori şi telegrame de felicitare adresate Teatrului şi celor care au contribuit la realizarea spectacolului televizat „de înaltă ţinută artistică". „Asemenea spectacole, întrerupte adeseori de aplauze furtunoase chiar în faţa televizorului, aş dori să mai văd" – declară cineva. Ei, dar dacă cei de afară năvăleau gălăgios în sală, întrerupând transmisia, cine era vinovat? Redactorul... Cel care se considera fără rost acolo. Din păcate, riscul posibil a determinat renunţarea la alte transmisii directe de teatru. Şi câte spectacole bune aveam!...

Mai mult decât alte stagiuni, cea de acum aduce la timona regiei două nume noi pentru Braşov, iar al treilea vine pentru a doua oară. Sunt tinerii



Vlad Ţepeş în ianuarie de Mircea Bradu, decor de Liviu Ciulei



Petre Bokor, care montează aici o comedie de Oldrich Danek, *Doi pe cal, unul pe măgar* (22 martie 1973), Mircea Cornişteanu, realizatorul unui text de debut al lui Corneliu Dragoman, intitulat *Poteca trece printre stânci* (22 aprilie 1973), şi Mihai Berechet, care a mai fost în 1968 şi vine acum să transpună în note lirice o comedie de Aleksei Arbuzov, *Casa asta veche şi dragă* (22 mai 1973). Ciudată repetarea cifrei 22 în trei luni consecutive, la care o mai adăugăm pe a patra, în iulie.

Comedia lui Danek e o farsă, un joc donquijotesc mai bine zis, cu trei mercenari păguboşi, care umblă prin lume s-o cunoască, nu s-o cucerească. Starea lor caracteristică e visarea, aventura picarescă e deplasarea de colo-acolo, călare pe propriile arme. În seria de „găselniţe caracteristice ideii de «joacă»" a punerii în scenă – scrie Florin Tornea –, „inspirată, cu deosebire, mi se pare apariţia eroilor călărind... pe armele lor şi legitimând astfel tot ce, după aceea, se înfăţişează şi stângaci sau pueril sau îndoielnic ca gust sau execuţie în şarja binevoitor caricaturală [...] Călăreţii (Mircea Andreescu, Paul Lavric, Mihai Bălaş), pe coordonate compoziţionale deosebite, fac un grup unitar dinamic, bogat în resurse comice" (*Teatrul*, nr. 4/1973, pag. 62).

Textul lui Corneliu Dragoman, autor din Sibiu, prin titlul *Poteca trece printre stânci*, dă o sugestie despre problematică şi personaje, cum se indică şi într-un caiet-program anterior: „Eroii vibrează, se zbat, se frământă, scapără înfruntându-se cu îndârjire ca să apere – sectar – cele două străvechi bogăţii de pe faţa munţilor: pădurea şi păşunatul." Socotit „bun prilej de meditaţie pe teme de actualitate", mesajul îndârjitei înfruntări nu e prea accesibil, din cauza unor „rezolvări schematice" şi a unui „conflict tratat cam simplist" (A. F. Ioan, *Astra*, nr. 9, sept. 1973). Spectacolul lui Mircea Cornişteanu a pus în evidenţă, însă, însuşirile unor actori folosiţi mai puţin în ultimul timp: Savu Rahoveanu, Victorina Oniceanu, Ruxandra Ţânţu.

La piesa lui Arbuzov, *Casa asta veche şi dragă*, regizorul Mihai Berechet vorbeşte în caietul-program de un „debut" – referitor, probabil, la premiera pe ţară a textului aici, la Braşov. „Vodevil-melodramă" numeşte el „focul de artificii rafinat organizat care este această ultimă a sa piesă". În spectacolul braşovean, vodevilul – scrie o cronicară din Bucureşti – „a îmbrăcat o formă elegant modernizată de Mihai Berechet" (Viorica Tănăsescu, *Scânteia tineretului*, 24 mai 1973). Iar din Braşov, cineva ne spune că „autorul urmăreşte umbrele lăsate pe planul sentimentelor de o acută introspecţie" a unei artiste excepţionale, *Iulia Nikolaevna*. În spectacol, Virginia Marcu „dansează, cântă, fiind cu adevărat emoţionantă în schimbările repezi de mască". La fel, Luminiţa Blănaru (*Nina Leonidovna*) „s-a impus prin fineţe şi originalitate" (*Astra*, nr. 6, iun. 1973).

În încheierea unei stagiuni cu şase titluri de greutate artistică din opt, se joacă, în premieră, în regia lui Eugen Mercus, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (22 iulie 1973). O denunţare viguroasă a „vânătorii de vrăjitoare" care se petrecuse după război, în America civilizată prin infiltrarea tendinţelor comuniste, iar în lagărul socialist prin condamnarea celor capitaliste. Fenomen reprobabil, caracteristic războiului rece. Dramaturgul american îl asociază, figurativ, cu obscurantismul fanatic din secolul XVII, când în oraşul Salem, din statul Massachusetts au fost spânzuraţi trei sute de bărbaţi şi femei, în urma unui teribil proces. Daniel Drăgan scrie în *Drum nou*, la 28 octombrie 1973: „S-a vorbit şi s-a scris în legătură cu această creaţie a lui Mercus despre «spiritul de echipă» care a animat întregul colectiv teatral", cu o creaţie actoricească „de zile mari ca

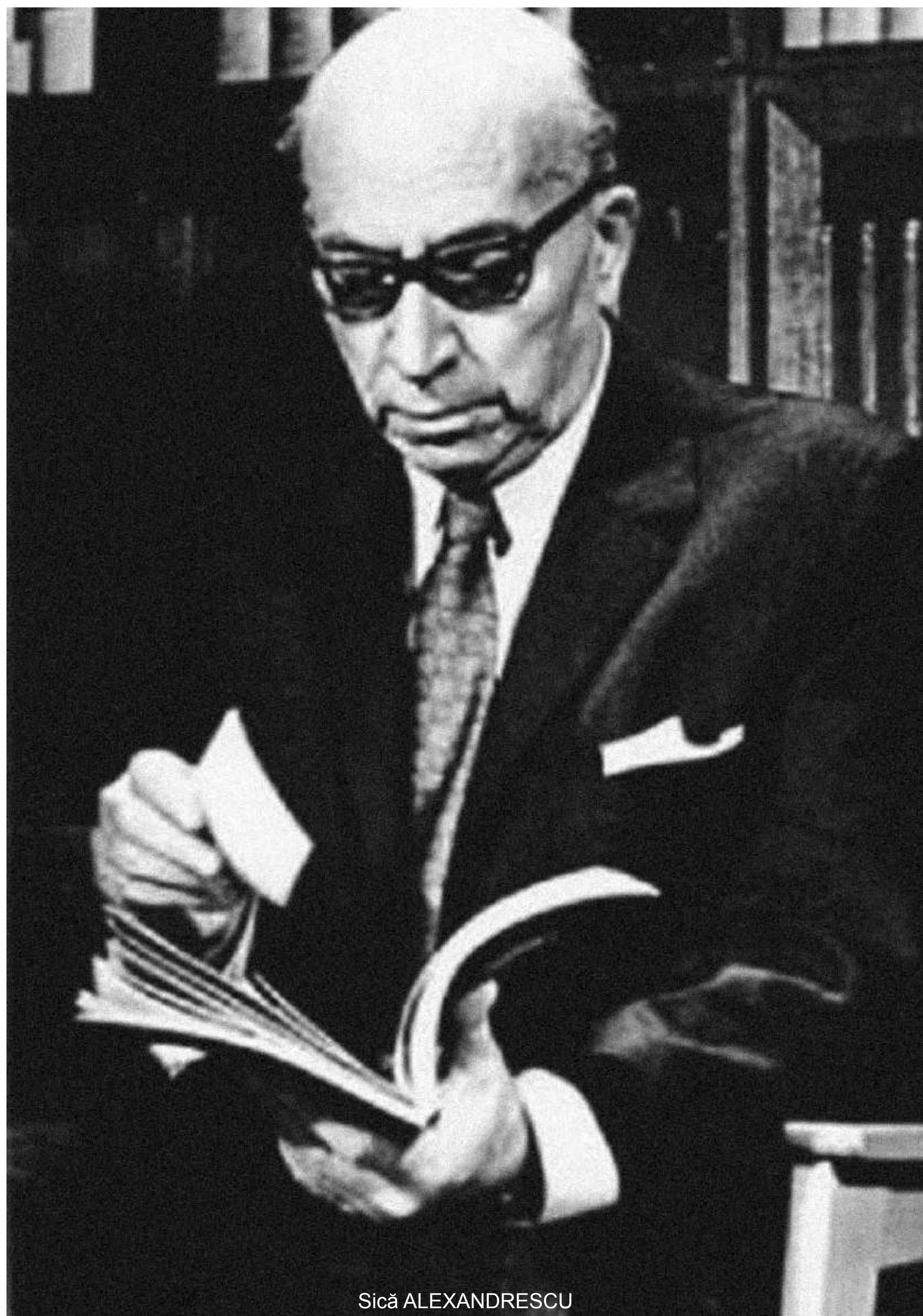


Scenă din *Doi pe un cal, unul pe măgar* de Oldrich Danek

aceea pe care Dan Săndulescu o realizează în *John Proctor*“ şi a celorlalte „13 creaţii actoriceşti memorabile“: Virginia Marcu (Abigail), Luminiţa Blănaru (*Mary Waren*), Costache Babii (*Pastorul Hale*), Mircea Andreescu (*Giles Corey*) etc. O întrebam pe Virginia Itta Marcu: „Cineva spunea că în *Abigail* aţi fost o «ingenuă diabolică». Cum aţi reuşit asta? – Nu ştiu. Ştiu însă un singur lucru: jucam aproape de spectatori şi, probabil, eram într-adevăr ingenuă diabolică, pentru că eram scuipată la propriu“ (din *vol. cit.*, p. 101). Abigail, interpretată de dânsa, era într-adevăr „un geniu al răului“, cum spune Dan Săndulescu, care i-a fost partener în *John Proctor*, personaj ce a cedat farmecelor tinerei o noapte şi s-a întors la soţie. Ea se răzbună: provoacă scandal, împreună cu un grup de fete ce se prefac posedate de diavol şi care pe cine arătau cu degetul, acela era judecat sumar şi executat. Scenograful Helmut Stürmer „a făcut o schelărie de lemn, nişte grinzi împreunate care dădeau o imagine halucinantă. Dacă priveai cu ochii micşoraţi, vedeai un şir de spânzurători. Dacă priveai cu ochii larg deschişi, vedeai cruci“ (*vol. cit.*, p. 94).

Ultima scenă

În plină vară, un anunţ neprevăzut din partea colectivului Teatrului Dramatic din Braşov, în *Drum nou* din 9 august 1973: „Îndureraţi de vestea tragică a încetării din viaţă a eminentului om de teatru, regizorul Sică Alexandrescu – Artist al poporului, directorul Teatrului Dramatic din Braşov – ne exprimăm profundul nostru regret faţă de această grea şi irecuperabilă pierdere. Prin dispariţia iubitului şi nepreţuitului nostru maestru Sică Alexandrescu, teatrul braşovean pierde un mare regizor, un strălucit mentor, animator şi organizator.“ S-a stins la Cannes, unde era cu soţia, în 6 august 1973. Îndoliind lumea noastră teatrală şi a braşovenilor în special. „Maestrul Sică a plecat dintre noi, înţelept şi senin, bogat de viaţă şi de amintiri. Cortina s-a lăsat încet, mai încet ca niciodată, peste ultima scenă a unei vieţi clocotitoare pusă în slujba teatrului românesc timp de peste o jumătate de veac. Sică Alexandrescu a iubit teatrul şi ne-a învăţat şi pe noi să-l iubim cu toată pasiunea, sincer şi cu generozitate“ – scrie Dan Tărchilă în numărul din august 1973 al revistei *Astra*. Şi, tot acolo, publică secretarul literar Dimitrie Roman – adus în teatru chiar de maestru – rândurile sale: „Spirit întreprinzător, dinamic şi fecund, maestrul Sică Alexandrescu nu şi-a putut concepe viaţa decât acolo unde se plămădesc creaţiile scenice, sub lumina caldă a reflectoarelor, între prietenii săi dintotdeauna – în teatru, cu actorii [...] Sică Alexandrescu a cârmuit cu priceperea şi pasiunea sa molipsitoare activitatea teatrului braşovean, dovedindu-se, la o vârstă ce-i află pe alţii retraşi din orice activitate, acelaşi eminent om de teatru, acelaşi spirit receptiv, pedagog excelent şi camarad, stimulând în permanenţă o atmosferă de elevată spiritualitate.“ Cu două luni înainte de a părăsi scena vieţii, apărea în *Astra* (iunie 1973) ultimul său interviu, acordat regizorului în plină ascensiune, Eugen Mercus. Căruia îi răspundea la câteva probleme, ca de pildă evoluţia spectacolului în viitor („Teatrul nu poate sta pe loc [...] forma strict tradiţională [...] duce la spectacole muzeistice“), rolul primordial în teatru, regizor sau autor („Teatrul e stăpânit de o ierarhie ce nu poate fi schimbată: autor – regizor – actor.“ Totodată, încercarea de a pune în scenă altfel, modern („Trebuie să îndrăzniţi să şi greşiţi, cu condiţia ca teatrul românesc să meargă înainte.“)



Sică ALEXANDRESCU

Un dramaturg la timonă

A trecut o bucată de vreme până la numirea unui nou director, în martie 1974: **Dan Tărchilă**. Pentru prima dată, un dramaturg la conducerea teatrului, totodată şi braşovean cu domiciliul, cunoscut în cercurile literare şi artistice din oraş, prin activitatea susţinută în cadrul Asociaţiei Scriitorilor (unde a fost şi secretar), ca redactor-şef al revistei *Astra* (1971–1974), prin succesul comediei sale cu *Unchiul din Jamaica* şi ecoul dramei istorice *Io, Mircea Voievod*, publicată, jucată şi comentată cu aprecieri în lumea teatrală şi scriitoricească. Pentru prima dată şi, până azi, singura dată la conducerea teatrului braşovean a fost un dramaturg, aşa cum, de altfel, s-a întâmplat şi se mai întâmplă încă şi prin alte teatre: la „Nottara", de pildă, cu Horia Lovinescu; la Iaşi, cu Mircea Radu Iacoban; la Oradea, cu un alt Mircea – Mircea Bradu –, lansat cu prestigiu scenic la poalele Tâmpei. Şi Dan Tărchilă venea după o personalitate celebră, prestigiul lui Sică Alexandrescu resimţindu-se în locaşul unde îşi scotea pălăria şi în toate mărturiile publice şi istorice. E greu să urmezi în fotoliul principal unei asemenea autorităţi. Şi Dan Tărchilă, la 51 de ani câţi avea atunci, sensibil şi înzestrat la condei, nu avea totuşi aura meşterului. Cu competenţă şi discernământ, a menţinut totuşi corabia capricioasă a teatrului în echilibru, pe linia de plutire, cu unele escale meritorii în zona de prestigiu.

STAGIUNEA 1973–1974

Presupun că primele piese din stagiunea 1973–1974 sunt din proiectul anterior al conducerii, care viza buna funcţionare a activităţii şi prin invitarea unor regizori din afară, cum a fost cazul cu Mihai Dimiu la piesa lui Petru Vintilă, *Casa care a fugit prin uşă*, a cărei premieră de la începutul toamnei (29 septembrie 1973) a fost prevăzută din prima parte a anului şi pregătită din timpul verii. Tot astfel, cred, a fost angajată colaborarea lui Otto Rappaport la realizarea spectacolului cu *Doamna ministru* de Branislav Nuşici. Cele din anul următor, 1974, pentru ultima parte a stagiunii, i le atribui corăbierului de acum de la timonă, prin invitarea regizorului Ştefan Farkaş pentru montarea piesei *Atenţie la cotitură* de Méhes György şi a lui Alexandru Colpacci la realizarea unei comedii de Gogol: *Căsătoria*. Dar poate că şi ele figurau într-un proiect anterior…

Cert este că prima, *Casa care a fugit prin uşă*, a fost cunoscută şi aprobată de meşterul Sică, pentru care atât autorul, cât şi regizorul au cuvinte de preţuire şi recunoştinţă. După cum aflăm din rândurile publicate în caietul-program, Petru Vintilă mărturiseşte că piesa i-a fost aprobată în primăvară: „Abia în primăvara acestui an [1973] mi-a spus: ţi-am văzut piesa. Vreau s-o jucăm în toamnă la Braşov." Iar Mihai Dimiu evocă apariţia lui Sică Alexandrescu la prima repetiţie a piesei: „A spus că va sta câteva minute; a rămas trei ore. A asistat la expunerea concepţiei regizorale; a luat parte la discuţii." Şi redă chiar opinia maestrului despre modalitatea scenică expusă: „Îţi axezi munca pe actori. Ei «duc» spectacolul. Şi, totodată, ei sunt stăpânii spectacolului dumitale. Nu cumva să uiţi pe stăpânul cel mai mare: publicul. Pentru el facem teatru. Ai grijă să înţeleagă ce vrei."

„Casa" este a unui profesor de liceu din Caransebeş, cu o viaţă modestă şi speranţe neîmplinite în familie, o soţie îngrijorată de situaţia materială, un bunic



Mircea ANDREESCU şi Geta GRAPĂ în *Doamna ministru* de Branislav Nuşici


Costache BABII, Paul LAVRIC şi Virginia Itta MARCU în *Căsătoria* de N.V. Gogol

paralitic, un nepot ce-l terorizează cabotin, o fiică fără zestre, nemăritată. Un „nucleu de suferinţă umană în jurul căruia gravitează visuri reprimate, bucurii mărunte, umilinţi şi încercări eroice de eliberare“ (Valentin Silvestru, *România literară*, 21 dec. 1972). Mihai Dimiu – notează cronica din *Drum nou* – „a ştiut să pună în valoare mesajul generos [...] atmosfera de zbucium şi poezie tragică“. Luminiţa Blănaru (*Nora*) „a jucat impecabil“, Costache Babii (*Profesorul*) – „inegal“, Paul Lavric (*Bunicul* în cărucior) – „un personaj rotund de la un cap la altul“, noul angajat Ştefan Sloboda (*Buby*, fiul cabotin) a avut o „evoluţie armonioasă“, Maya Indrieş (*Mama*) era „prea ştearsă“. *Teologul* a avut doi interpreţi, alternativ: Gabriel Săndulescu – „cu totul excepţional“; Dan Săndulescu – „extrem de pitoresc“. Greşit distribuit, Ion Jugureanu, în *Necunoscutul* – „rol ce nu corespunde genului său“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 14 oct. 1973).

Tot astfel şi următoarea premieră, cu piesa lui Dan Tărchilă, *Fata din dafin* (4 noiembrie 1973), cred că a fost planificată din primăvară de Sică Alexandrescu. Apreciat pentru piesele sale anterioare, jucate în ţară cu real ecou, Dan Tărchilă surprinde acum cu un basm despre o zână nemuritoare, fata din dafin, care nu cunoaşte bucuriile şi suferinţele omeneşti până la întâlnirea cu un fiu de împărat, rătăcit în pădurea zânelor şi vrăjitoarelor, care desface toate vrăjile cu formula simplă şi biruitoare a iubirii. Pentru a primi harul acestui frumos sentiment omenesc, fata trebuie să renunţe la nemurire. (Cu acelaşi titlu s-a reprezentat în 1918, la Naţionalul bucureştean, o comedie lirică scrisă de Scarlat Froda şi Adrian Maniu, cu personaje din realitate, în care fata – o tânără din lumea bună – joacă într-o feerie scrisă de un necunoscut pe pretextul mitului. Autorul se va dezvălui ca fiind chiar interpretul unui rol


Scenă din *Curtea cu miracole* de Iakovos Kambanellis

din piesa sa, Michiduţă, personaj plin de vervă, cu aparenţă de secătură de salon, care i-a prilejuit un mare succes lui Ion Iancovescu, asemuit cu un „Cyrano în miniatură“.) Scrisă pentru copii şi tineret, piesa lui Dan Tărchilă dezvoltă alternativa într-o ambianţă de peripeţii hazoase, spre deliciul micilor spectatori, dar şi cu pasaje discursive de comentariu moralizator – ceea ce o face, pe alocuri, trenantă şi didactică. A fost pusă în scenă de actorul Ştefan Alexandrescu, cu echilibru şi priză la public, fructificând hazul şi nota conţinută de lirism, într-o distribuţie cu Constanţa Comănoiu – *Fata din Dafin*, frumoasă, luminoasă şi gingaşă – şi un *Prinţ* tânăr şi atrăgător, Mircea Breazu. Irezistibili au fost interpreţii figurilor comice: *Sfetnicul*, Mircea Andreescu – „comic inteligent, plin de fantezie“ – şi *Bucătarul*, Flavius Constantinescu, cu o „participare plină de haz burlesc“. Cronicarul din care citez mai pomeneşte „un moment de mare atracţie [...] după ce personajele gustă din ceaunul cu fierturi descântate. Parcă au gustat din ceaunul cu talent“ (*n.m.* – îl aveau îndestul!). „Gagurile se ţin lanţ, iar hârjoneala Bucătarului cu a Sfetnicului izbuteşte să satisfacă nevoia de comic a celor mici, ba chiar a părinţilor care îi însoţesc“. (Daniel Drăgan, *Drum nou*, 9 nov. 1973)

Succesul stagiunii (104 reprezentaţii) l-a înregistrat comedia lui Branislav Nuşici, *Doamna ministru*, scrisă în 1930, care satirizează moravurile corupte ale păturilor sociale suprapuse, prin goana după posturi politice şi privilegii. Personajul în jurul căruia se derulează acţiunea şi care chiar o determină, este soţia unui ministru, femeie foarte ambiţioasă şi dominatoare, de care depinde ascensiunea în funcţii şi carieră a multor rubedenii şi apropiaţi. Regia Otto Rappaport; premiera 22 decembrie 1973. Citind, după aproape 40 de ani, ceea ce scria cronicarul din


Mircea ANDREESCU și Andrei ARMANCU în *Acoperișul* de Valentin Munteanu

Astra în ianuarie 1974 – că, devenită clasică, comedia „nu ne spune azi prea mult“, râdem cu destulă mâhnire când vedem cum „nepotismul, lupta politică pentru privilegii“ ş.a.m.d. proliferează nebănuit în vremea noastră. „Goana după bogăţii, situaţii, avansări şi căpătuieli pare generală, iar «dispecerul şef» care împarte darurile, respectiv «doamna ministru», e în culmea puterii“ – scrie alt cronicar. Care, în contrast cu primul, consideră că piesa, inspirat adaptată de regizor prin eliminarea unor scene şi replici, a câştigat nu numai în ritm şi nerv, dar „a devenit mai actuală, mai... contemporană“. Succesul i se datorează şi interpretei rolului titular, Geta Grapă, care „reuşeşte nu doar o identificare cu personajul, ci şi o îmbogăţire a lui [...] structurat în întregime pe ideea vulgarităţii provinciale, a inculturii şi parvenitismului“. A fost secundată, cu efect, de Costache Babii (*Ceda*), „alcătuind cu inteligenţă şi intuiţie scenică un rol pe cât de convingător, pe atât de cuceritor“, şi de Mircea Andreescu (conţopistul *Pera*), „un personaj de o impresionantă forţă sugestivă şi smulgând repetate aplauze la scenă deschisă“ (Ion Coman, *Drum nou*, 4 ian. 1974).

Destul de bună audienţă (63 de reprezentaţii) a avut şi piesa următoare, *Atenţie la cotitură* de Méhes György, montată de Ştefan Farkaş. Ambii din Ardeal: autorul, născut la Odorhei şi cu activitate publicistică la Cluj, regizorul de la Oradea, cu activitate la Teatrul de Stat local. Spune autorul, în caietul-program: „După cum sugerează şi titlul, acţiunea se declanşează într-o dublă cotitură. Eroul principal provoacă un accident, de unde se declanşează un întreg carambol cu întâmplări neplăcute şi hazlii dar, pe alocuri, pline de învăţăminte.“ Într-o cronică din revista *Teatrul*, scrisă de regretatul Virgil Munteanu, piesa e considerată „hazlie, modestă, prilej de învăţăminte“. Ca şi în multe altele de dinainte, se


Mircea BREAZU și Constanța COMĂNOIU
în *Fata din dafin* de Dan Tărchilă

detaşează interpretarea lui Mircea Andreescu într-un rol important (dar nu principal, totuşi): al unui pensionar pe nume *Prinţ*. „Actorul e exploziv, inventiv, are un haz irezistibil." Ceea ce nu reuşeşte decât pe jumătate Ştefan Alexandrescu, în rolul principal, „pentru că l-a definit prea sumar, prea liniar, mai pozitiv decât îl propune textul". Cu „simţul echilibrului" între comic şi grav, Geta Grapă; cu „evidente calităţi", Costache Babii; „spontaneitate şi firesc", Gabriela Săndulescu. Despre regia lui Ştefan Farkaş, cronicarul spune că „E un travaliu comun, cu apăsate semne de rutină". (*Teatrul*, nr. 4/1974)

Şi, iată, echilibrează situaţia regizorul artistic al teatrului, Eugen Mercus (el însuşi personalitate afirmată), cu premiera din 16 martie 1974 a piesei unui autor grec, în premieră pe ţară, Iacovos Kamhanellis: *Curtea cu miracole* – „un titlu ce descrie metaforic chiar teatrul" (menţionează Mihai Nadin, în prezentarea din caietul-program). În ciuda sugestiei iluzorii a termenului „miracol", nu e vorba de vreo fascinantă proiecţie existenţială, ci, dimpotrivă, de o copleşitoare stare mizeră, fără orizont, a unor oameni săraci, de la periferia Atenei. O curte cu locuinţe sordide, un loc uitat de soartă. „Atmosfera şi problematica piesei descind parcă din *Azilul de noapte* al lui Gorki, îndulcit însă de o undă de sentimentalism à la Saroyan" – scrie Margareta Bărbuţă în *Contemporanul* (29 mart. 1974). Merită subliniat, în context, decorul – al tânărului, pe atunci, Helmut Stürmer –, descris de către Virgil Munteanu (în *Teatrul*, nr. 4/1974) ca o „clădire cenuşie şi ponosită, roasă de vreme [ce] înconjoară o palmă de loc, o curte fără cer, în care, simbolic, sfârşeşte un capăt de linie ferată, un drum fără ieşire". Regia e lucidă şi realistă, cu discernământ în conturarea tipurilor şi atmosferei, „evitând melodrama" – spune Margareta Bărbuţă –, iar Virgil Munteanu subliniază că Eugen Mercus „exploatează valenţele


George FERRA în *Misterioasa convorbire telefonică* de Virgil Stoenescu

spectaculare ale textului, refuzându-şi capricii de fantezie". Roluri deosebite realizează Virgina Itta Marcu (*Olia*), George Gridănuşu (turcul *Iordan*), Nicolae C. Nicolae (*Stelios*), Maya Indrieş (*Maria*).

Tot Eugen Mercus montează şi *Acoperişul*, o piesă de conjunctură, a autorului maramureşan Valentin Munteanu, despre comunişti în lupta pentru insurecţia armată din august 1944 (premiera 25 mai 1974), iar luna următoare, George Gridănuşu prezintă o comedie poliţistă de Virgil Stoenescu, *Misterioasa convorbire telefonică* (16 iunie 1974). Ultima premieră a stagiunii se produce neobişnuit, la începutul toamnei (8 septembrie 1974), cu *Căsătoria* de N. V. Gogol, în regia lui Alexandru Colpacci de la Oradea. Parodie satirică la adresa unor pretendenţi la mâna fetei de măritat Agafia Tihonovna, cu profit pentru peţitoarea Fiokla, dacă se încununează tratativele. Prilej pentru pamfletarul „fantast" – cum îl numeşte A. I. Brumaru pe scriitorul rus – de a crea o galerie de tipuri de o diversitate ridicolă, de tot hazul: „Un spectacol reuşit, cu evidentă priză la public, a realizat acum, cu această piesă, regizorul Alexandru Colpacci." În interpretare, etalează două recitaluri actoriceşti: al lui Costache Babii mai întâi (*Podkoliosin*) şi al Virginiei Itta Marcu (*Agafia Tihonovna*, fata de măritat). Şi reuşite contururi tipologice: Geta Grapă (peţitoarea, cu „*truvaiuri* proprii de tot hazul") , E. Mihăilă-Braşoveanu (*Jevakin*, „flexibil şi ductil în gesturi"), „în aproape acelaşi sens" Victor Ionescu (*Anucikin*), Paul Lavric (*Kocikariov*) şi Nicolae Albani (*Iaşniţa*). Un spectacol „bine conceput, corect realizat, cu reuşite actoriceşti, cu seducţie la publicul larg" (A. I. Brumaru, *Drum nou*, sept. 1974).

Şi cu ultimele trei titluri se încheie o stagiune, să-i zicem aşa, de tranzit.



Scenă din *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale

STAGIUNEA 1974–1975

În debutul tardiv al stagiunii 1974–1975, cu o altă piesă de Dan Tărchilă, *Sărutul*, regizată de Eugen Mercus (8 decembrie 1974), cred că ningea peste Braşov, şi Tâmpa se înveşmântase în mantie albă. Titlul piesei n-are conotaţie idilică: aminteşte un vals celebru, care, în piesă, „şi atunci când nu se aude el are valoare obsesivă pentru personajul Nic“ – ne lămureşte un comentator. Piesă de actualitate, cu o problematică ce atinge implicaţii sociale larg răspândite, între personaje înrudite, din diferite medii de activitate – cinci fraţi Nicodim: unul inginer (*Nic*), o actriţă (*Nicolle*), un antrenor (*Dobre*), un medic (*Lucian*), un preot (*Ştefan*), apoi un alt inginer (*Radu Orza*), o femeie geolog (*Ela Nestor*) – şi mătuşa fraţilor Nicodim (*Domnica*). „Cine este acest Nic, decât un om aflat la ceas de cumpănă?“ – se întreabă şi ne lămureşte, totodată, comentatorul. Ceilalţi, care îl înconjoară, sunt „tot oameni obişnuiţi“, puşi deodată în condiţia de „a sfătui“, cu argumente ce privesc în primul rând dragostea, „temă predilectă la Dan Tărchilă şi de profundă generozitate“. Aşadar, profiluri umane cotidiene, solidare în susţinerea morală a celui marcat de o criză existenţială, ambianţă de reflecţie şi introspecţie, proprii opţiunii regizorale a lui Eugen Mercus. „Spectacolul are ritm şi tensiune, mişcarea scenică e inteligibilă şi echilibrată“ – spune Ermil Rădulescu. În privinţa interpretării, se pronunţă A. I. Brumaru: „Să consemnăm, prin urmare, partiturile executate fără rest [?] de Virginia Itta Marcu (varietate, mobilitate, spontaneitate, o lirică «versatibilitate» când e cazul), Nicolae C. Nicolae (un actor nederanjat de rolurile «mici», investind în ele tot atâta credinţă artistică cât şi în cele de prim ordin), admirabilii Geta Grapă, George Gridănuşu, Angela Costache, Dan Săndulescu... şi

Ştefan Sloboda“ (într-un dialog despre „Conţinut şi interpretare a creaţiei româneşti“, din *Astra*, nr. 98, I, 1975).

Acelaşi dialog din *Astra* pe tema creaţiei româneşti se referă şi la următoarea premieră, de Crăciun (25 decembrie 1974) – *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale, regizată de un nou invitat, Romulus Vulpescu, care îl numeşte pe autor „un Ibsen pe dos“, într-un interviu din caietul-program: „Este un Ibsen pe dos al dramei mic-burgheze autohtone [...] Dar, mai presus de toate [...] este cel mai mare stilist român cu acte doveditoare: Călinescu, Vianu.“ Spectacolul este „«citit» cu harul filologului, de scriitorul şi regizorul Romulus Vulpescu“ – spune Ermil Rădulescu. Care adaugă că întâlnim o lume cu orgoliu „atacat“, actul doi al carnavalului sugerând astfel simbolic „o adevărată mascaradă“. Cu înveșmântarea inspirată a lui Crăcănel în costumul lui Napoleon, pentru că, bietul, „a opta oară tradus“, s-a visat de bună seamă, de multe ori, „un impunător conducător de oşti“. În spectacol, interpretat de Costache Babii, „cu reale predispoziţii pentru compoziţia comică, realizată cu fineţe şi virtuozitate“. Partenerii, „cu aplomb“: Paula Ionescu-Cristoloveanu, „*Miţa Baston* de zile mari [...] revolta sa de femeie «tradusă» din finalul actului întâi atingând memorabilul [...] Într-o viziune inedită, *Iancu Pampon*, în interpretarea lui Mircea Andreescu, a reliefat toate nuanţele ex-tistului de vardişti“, Dan Dobre (*Nae Girimea*), „comic prin sobrietatea tâmpă şi gesturile galante“, Mihai Bălaş (*Catindatul*) şi Gabriel Săndulescu (*Iordache*), „actori de mucalită înţelegere a substanţei comice“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 19 ian. 1975). Romulus Vulpescu a introdus şi un personaj inventat, fără replici – Femeia de la cabinetul de toaletă – al cărui rost nu-l dibuim noi, dar e ecoul evident al montării lui Lucian Pintilie de la „Bulandra“, din 1966.

În 18 ianuarie 1975, cu prilejul aniversării zilei de naştere a poetului Mihai Eminescu (15 ianuarie), s-a prezentat un spectacol de versuri selectate de Dan Tărchilă – *Eminesciana* –, în regia unui tânăr debutant, Tudor Florian. „Spectacolul montat de el stă însă sub legile teatrului, prin nota de ritual, prin mişcarea ciclică şi aerul solemn, de cădere ceremonioasă a semnificaţiilor“ – se pronunţă A. I. Brumaru. Cu „buni rostitori, înzestraţi cu dicţiune şi plasticitate“ – Maya Indrieş, Dan Dobre, Dan Săndulescu, şi în ipostaze de personaje Ştefan Alexandrescu (*Mircea*), C. Voinea-Delast (*Baiazid*), Paula Ionescu-Cristoloveanu (*Cătălina*), Mircea Breazu (*Luceafărul*) – a fost „cel mai bun spectacol de poezie din câte am văzut, în ultimii ani, pe scena braşoveană“ (cf. *Astra*, nr. 98, 1975). S-a reprezentat de 6 ori.

Următoarea premieră, *Asociaţia minunilor* de Dimitris Psathas, a fost pusă în scenă de Ion Maximilian, de la Teatrul din Constanţa (12 martie 1975). Care s-a mai întâlnit cu autorul aici, cu zece ani în urmă, în 1965, când i-a montat cu succes de public comedia *Se caută un mincinos* (181 de reprezentaţii). Şi de data asta înregistrează o frecvenţă bună, cu 67 de reprezentaţii, deşi... „Intervenţiile sale sunt minime, mai mult de presupus decât de detectat. A învăluit piesa în acorduri muzicale, subliniind ceea ce era evident.“ [Ei, aici e contribuţia fostului director de atunci, Nicolae Albani, care l-a adus colaborator, iar acum e asistentul lui de regie şi autor al ilustraţiei muzicale.] Umorul l-ar fi vrut „spontan, firesc“ – spune cronicarul –, reproşând regizorului că „a lăsat totul la voia întâmplării“. În interpretare, rolul *Kirei Danai*, încredinţat Getei Grapă, „a fost condus greşit, retezându-i din pitoresc“; pe Paul Lavric, în Komas, „l-au furat poantele“; Mircea Andreescu (*Ilarios*) şi Melania Niculescu (*Mina*) au fost „ambii în vervă şi bună dispoziţie“ (*Drum nou*, 23 mart. 1975).

Un spectacol ce rămâne, după părerea cronicarului local, „ca pagină de referinţă în planul calităţii, pentru teatrul braşovean“ este *Luna dezmoşteniţilor* de


Dan SĂNDULESCU și Virginia Itta MARCU în *Luna dezmoșteniților* de Eugene O'Neill


Costache BABII și Maya INDRIEȘ în *Anton Pann* de Lucian Blaga

Eugene O'Neill, regizat de tânărul absolvent Tudor Florian (26 aprilie 1975). „Înţelegând tragedia în care sunt implicaţi eroii, tânărul director de scenă forează psihologiile, reuşind să-i întâlnească în punctele cele mai sensibile." Şi relevă că „Josie Hogan şi James Tyrone, cutremuraţi de acelaşi zbucium, îşi unesc aspiraţia spre puritate" (Ermil Rădulescu, *Astra*, nr. 101, 1975). Acelaşi cronicar subliniază, în *Drum nou*: „Şi aş spune că tocmai scena de cea mai mare amplasare dramatică, *Josie–James Tyrone* (actul III) era să fie ratată – datorită decorului inoportun şi regiei puţin neglijente –, fără marea capacitate de creaţie a Virginiei Itta Marcu şi strădaniei mereu evidente, cu interiorizări maxime, ale lui Dan Săndulescu" (*Drum nou*, 25 mai 1975). Un examen reuşit, totuşi, pentru tânărul regizor, cu contribuţia experimentaţilor Virginia Itta Marcu şi Dan Săndulescu, cărora îl alăturăm pe George Gridănuşu (*Phil*).

Două spectacole de autori români, spre sfârşitul stagiunii: *Anton Pann* de Lucian Blaga (22 mai 1975) şi *Un fluture pe lampă* de Paul Everac (27 iulie 1975).

Socotind piesa lui Lucian Blaga puţin reprezentativă pentru preocupările sale dramatice, acelaşi cronicar din presa locală afirmă, poate cu oarecare îndreptăţire: „Se pare că, la includerea sa în repertoriu, factorii de decizie din teatrul braşovean au fost pripit atraşi de locul de desfăşurare a acţiunii, Şcheii Braşovului." Dar, indiferent de motivaţie, opţiunea nu e amendabilă. Pentru prima oară la Braşov, regizorul Sergiu Savin a încercat „simboluri sugestive şi o mişcare mai vioaie a desfăşurării, care să suplinească neteatralitatea piesei", dar n-a putut realiza „ideea coordonatoare" (*Drum nou*, 22 iun. 1975). Valentin Silvestru, în *România literară*, e de altă părere: „Nimic de feerie glicerinată, mai totul calm şi sobru, condensat în metafore clare." Iar în privinţa rolului titular, „Costache Babii e actorul care, sub


Scenă din *Un fluture pe lampă* de Paul Everac

patrafirul alb al finului Pepelei, dă pulsaţie inimii vesele şi blajine a aceluia [...] În momentele tragice are măsură, dând o fluiditate calină rostirii şi punând un accent original în starea eroului". (*România literară*, 3 iul. 1975)

Ultimul spectacol al stagiunii implică 28 de personaje în distribuţia piesei lui Paul Everac, *Un fluture pe lampă*, coordonate de un veritabil comandant de oşti: regizorul cu vederi largi şi simţ al ansamblului scenic, Eugen Mercus. Piesă despre români dezrădăcinaţi, care şi-au ars aripile iluziei pe un pământ străin, al tuturor făgăduinţelor, cum din nefericire se întâmplă şi azi, fără să fie neapărat meleagul occidental o „lampă" care arde idealuri. Piesa urmăreşte destinul unui transfug, Ovidiu Petrescu, plecat cu gânduri optimiste să se împlinească în lumea occidentală, unde se confruntă însă cu compatrioţi rataţi, faliţi, fără speranţă. Într-o cronică târzie din *Tribuna*, Doina Modola-Prunea notează despre piesă: „Penibilul, ridicolul, dramaticul, tragicul, se aliniază într-un dozaj plauzibil, relevând din intimităţile textului acele adevăruri umane, în curs de constituire, care estompează posibile insistenţe teziste ale partiturii, planând mai ales în zone de febrilă căutare intelectuală." Relevă că, în spectacol, Eugen Mercus „a insistat mai ales asupra elementului comun al dramei acestora – decăderea socială şi morală" (*Tribuna*, 3 feb. 1977). Şi aflăm, dintr-un comentariu sintetic al lui Ermil Rădulescu („Viaţa pe scenă văzută de regizor", cu referiri la *Anton Pann*, *Luna dezmoştenitţilor* şi *Asociaţia minunilor*) că „s-a optat în spectacol pentru o soluţie filmică de desfăşurare [...] subliniată nu numai prin decor şi proiecţii, dar şi prin stop-cadru în momentele care marchează etapele esenţiale ale dramei eroului central, transfugul Ovidiu Petrescu" (*Astra*, nr. 101, 1975), întruchipat de un actor profund inteligent, Ion Jugureanu, caracterizat astfel de Doina Modola: „Figura sa deschisă, inteligentă, concentrată, a creat un


Ion JUGUREANU și Virginia Itta MARCU în *Sărutul* de Dan Tărchilă

rătăcit, un dezrădăcinat, dar nu un tip odios, ocolind astfel soluţia cea mai facilă." Se semnalează prezenţa „remarcabilă" a actriţei Maya Indrieş – de obicei neglijată sau menţionată în cronici printre alţii – în interpretarea *Doamnei de Marenne*, „cu ifose şi o răutate crispată, compactă, pentru că nu mai poate să-şi permită a se înduioşa nici de propria soartă", ca menajeră supusă umilinţelor. Excelent e Ştefan Alexandrescu „în registrul ridicol" (părintele *Bembea*), „uşor prea caricat" Costache Babii (*Tit-Liviu Henţia*), „compoziţie şi umor vioi" Mircea Andreescu (*Leon Schwartz*), „apariţie distinsă Victor Ionescu" (profesorul *Stiopul*). O „veritabilă revelaţie" i s-a părut celuilalt cronicar Luminiţa Blănaru (*Sheila O'Kelly*), „prin naturaleţe şi jocul abil", considerând spectacolul „de calitate, reprezentativ pentru posibilităţile multiple ale teatrului braşovean" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 2 nov. 1975). Faptul că a întrunit 59 de reprezentaţii să explice, cumva, cronica tardivă a Doinei Modola?



Geta GRAPĂ
în *Bunica se mărită* de V. Mhitarian

STAGIUNEA 1975–1976

Ca şi stagiunea precedentă, şi actuala se deschide cu o piesă de Dan Tărchilă şi se încheie cu una de Paul Everac. Diferă doar regia la prima: *Io, Mircea Voievod*, montată de Tudor Florian (23 noiembrie 1975); a doua, *Armistiţiu cu diavolul*, beneficiază tot de ochiul lucid al lui Eugen Mercus (22 iulie 1976). Şi între timp, din mai 1976, se produce în viaţa teatrului un adevărat eveniment la vârf: numirea în funcţia de director a lui Eugen Mercus, această personalitate înzestrată şi raţională, cu mult discernământ şi sobrietate expresivă în realizarea spectacolelor.

Tudor Florian se declară uluit de mobilul acţiunii alese de autor, prin intervenţia diplomatică a domnitorului de a asigura independenţa faţă de Imperiul Otoman:


Scenă din *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni

„Valahul acesta reuşeşte o fantastică mişcare pe scena politică a Europei anilor 1400 – înscăunează un sultan şi, timp de trei ani, Imperiul Otoman de Apus este într-un fel vasalul Ţării Româneşti“ (din caietul-program). Sultanul respectiv este Musa Celebi, îndatorat voievodului român. Şi astfel, voievodul Mircea ni se înfăţişează „ca un excepţional diplomat, recurgând la soluţii strategice pentru ca ameninţarea turcilor, chiar şi vremelnic, să poată fi anihilată“ (Ermil Rădulescu). Tânărul regizor a înţeles complexitatea textului şi sublinierea momentelor importante, prin tonul de confesiune al domnitorului, accentuează zbuciumul său lăuntric: „În acest fel l-am condus pe deţinătorul rolului titular – actorul Dan Săndulescu –, ferindu-l de a ataca partitura retoric [...] Iar intenţia s-a realizat în mare parte, Dan Săndulescu nuanţând ideea centrală, personalitatea lui Mircea găsind în interpretarea dată datele sale de bază.“ Şi actorul se confesează, cu evocarea unei scene care l-a sensibilizat: „Pentru mine se încheia un cerc istoric. L-am început cu Mircea tânăr, plin de iubire, din *Vlaicu Vodă*, şi l-am terminat cu Mircea cel Bătrân [...] am avut o scenă superbă: Mircea cel Bătrân, înaintea bătăliei cu turcii, se afla la Cozia cu stareţul mănăstirii, înconjurat de o lume de fantome. Aveam un monolog care îmi plăcea. Acolo Mircea nu era cel mai înţelept dintre înţelepţi, cel mai viteaz dintre viteji. Era doar un om care se temea de ce se poate întâmpla cu ţara lui. Trăia într-o


Scenă din spectacolul *Io Mircea Voievod* de Dan Tărchilă

lume lăuntrică zbuciumată". (din convorbirea cu Steluţa Suciu, *vol. cit.*, p. 73) Şi cronicarul revistei *Teatrul* menţionează tocmai acest aspect al interpretării: „Dan Săndulescu a înţeles profund că trebuie să ocolească capcana grandilocvenţei, impunând un ton de confesiune firească, accentuând zbuciumul lăuntric. Deosebită în acest sens a fost scena şi monologul de la Mănăstirea Cozia, actorul oferind o demonstraţie de acurateţe interpretativă" (Constantin Radu Maria, *Teatrul*, nr. 11/1975). Ermil Rădulescu sesizează o „simplificare generată de ambiţia pentru firesc" în spectacol, mai evidentă în cadrul scenografic conceput de Doina Spiţeru, „expediat şi numai aparent funcţional". Distinge interpretări cu totul deosebite: Virginia Itta Marcu (*Vişa*), Luminiţa Blănaru „pentru ingenuitate" (*Arina*), Mircea Andreescu „într-o compoziţie inteligentă" (*preotul Francisc*), Nicolae C. Nicolae (*Sofronie*) şi pentru „multă vigoare" Ştefan Alexandrescu (*căpitanul Roman*). Îi mai consemnează pe Zoe Maria Albani în *Mara* şi pe Dan Dobre în *Musa Celebi* (*Drum nou*, 14 dec. 1975).

Premiera următoare e comedia lui Carlo Goldoni, *Gâlcevile din Chioggia*, în montarea lui Eugen Mercus, de Crăciun (25 decembrie 1975). Celebră la noi prin transpunerea ei inedită pe lac, la Craiova, în parc, de către tânărul absolvent cu bogată fantezie Dinu Cernescu, în 1958, cu colegii din „generaţia de


Scenă din *Inimă rece,* dramatizare de Eduard Covali după Wilhelm Hauff

aur“ – Sanda Toma, Silvia Popovici, Dumitru Rucăreanu, Constantin Rauţchi –, care-şi făceau apariţia pe pontonul-scenă din barcă. Pe Goldoni l-a numit istoricul italian Francesco de Sanctis „Galileul noii literaturi“, pentru că a încercat să îndepărteze din artă „fantasticul, uriaşul, declamatorul şi retoricul“ (*Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 827). Iar Voltaire i-a compus nişte versuri: „În orice ţară sub soare/ talentul a fost contestat,/ iar pentru Goldoni se pare/ că prietenii şi criticii se bat“ (reproducere din caietul-program). Regizorul Eugen Mercus „i-a subliniat tonul viu, cuprinzând-o cu fantezie de gust modern, cu îngroşări voite, dar nu forţate, susţinând tonul într-un perfect crescendo“ – subliniază Ermil Rădulescu. Simţ autentic, deopotrivă, şi pentru registrul comic, pe care îl trasează cu exuberanţă şi efect. Iar actorii – continuă cronicarul –, „fiecare întrecându-se în a întrupa personajul cât mai suculent şi hazliu“. Şi-i enumeră, fără menţiuni speciale, pe primii nouă din distribuţie, dintre care numim şi noi câţiva: Paul Lavric (*Jupân Toni*), Geta Grapă (*Mătuşa Pasqua*), Paula Ionescu (*Lucietta*), Dan Dobre (*Titta-Nane*) şi Costache Babii (*Jupân Fortunato*), a cărui mărturie o vom cita. Cronicarul îl menţionează şi pe scenograful debutant la Braşov, Constantin Micu, „care a lăsat o bună impresie“ (*Drum nou*, 9 ian. 1976). Costache Babii: „Pe Jupân Fortunato, un pescar bâlbâit, un zăpăcit, dar plin de savoare, l-am făcut cu mult haz. Intrarea mea în scenă smulgea hohote de râs. Mereu eram altul, de fiecare dată mă bâlbâiam diferit. Din cauza râsului, colegii de scenă nu puteau să-şi spună replicile“ (din convorbirea cu Steluţa Suciu, în *vol. cit.*, pp. 56, 74). Ţin să relev o savuroasă creaţie în acest rol a actorului Florin Mircea de la Iaşi, într-un spectacol regizat de Alexandru Dabija în anii ’90.

Trecem peste următorul spectacol, *Inimă rece*, dramatizare de Eduard Covali, regizat de George Gridănuşu (1 februarie 1976), căruia cronicarul braşovean îi dă un calificativ chiar din titlu: „O «inimă» care cam lasă «rece» pe micii spectatori“ (Ermil Rădulescu, în *Drum nou*, 29 feb. 1976) – cu părere de rău pentru înzestratul secretar literar de la Piatra Neamţ, semnatarul textului...

... şi luăm în considerare piesa lui Mircea Radu Iacoban, *Sâmbătă la Veritas*, pusă în scenă de Petre Popescu (17 aprilie 1976). Ambii, cunoscuţi la Braşov prin reprezentaţiile cu *Tango la Nisa* – Iacoban, în 1971 – şi *Ultima oră* – Petre Popescu, în 1972. Dacă Nisa era, pentru un grup de absolvenţi, un sat unde au fost repartizaţi, cu nostalgia dominantă a oraşului, Veritas e un motel unde se întâlnesc, după zece ani, alţi absolvenţi, cu soţiile, pe lângă tradiţionala petrecere având loc o confruntare de mentalităţi. Piesă „structurată mozaicat, dintr-o seamă de frânturi biografice“ [...] din suma cărora „se realizează o imagine de ansamblu, aparent eteroclită, a unor drumuri şi orizonturi umane“ – scrie cronicarul revistei *Teatrul*, Florin Tornea. Şi e de părere că Petre Popescu n-a urmărit în spectacol destine autonome, ci „imaginea unei lumi substanţial unitare“, dramele izolate devenind „o dramă a responsabilităţilor solidare“. În privinţa interpretării, remarcă „cuplul de sănătate şi vigoare morală al soţilor *Ion* şi *Puica*“ – Dan Dobre şi Melania Niculescu –, prezenţa „radiantă, cu mireasma unui umor timid […] o dâră de poezie calmă“ a Virginiei Itta Marcu (*Mara*), pe Mircea Andreescu (*Gheorghe*), cu „vervă, acreală, sarcasm“, şi alte două cupluri – poetul decepţionat, Costache Babii, şi soaţa, copleşită dar nu dezarmată de eşecul lui, Maya Indrieş. „În această lume, Ion Jugureanu a adus prestanţă şi o amabilă siguranţă de sine.“ (*Teatrul*, nr. 5/1976). Aflu că a fost sărbătorită în seara premierei scenografa Cristina Urdea, pentru lunga şi rodnica ei carieră artistică, împlinind vârsta de pensionare.


Eugen MERCUS

„Să ne impunem ca un colectiv valoros“

Din 8 mai 1976, directorul Teatrului Dramatic devine regizorul **Eugen Mercus**, binecunoscut aici, unde din 1970 s-a impus cu piesa lui D. R. Popescu, *Aceşti îngeri trişti*.

În noiembrie 1971, cineva îi lua lui Eugen Mercus un interviu pentru *Astra*. Şi-l întreba, mai întâi, de la ce premise porneşte „acum, integrat în colectivul artistic al teatrului braşovean?“ (Deci, a fost angajat la Braşov în 1971.) Răspunsul va fi: „Aici există aproape toate condiţiile unui teatru bun. Colectivul este bun [...] Avem un public care vine la teatru atunci când i se oferă texte de valoare literară interpretate la un înalt nivel artistic. În teatru domneşte o atmosferă de încredere şi entuziasm.“ Şi ultima întrebare: „Ce aşteptaţi de la viitorul apropiat?“; răspuns: „Să reuşim să ne impunem ca un colectiv valoros“ (*Astra*, nr. 11, nov. 1971) Prin ceea ce a realizat până acum în spectacole, a reuşit asta; de acum încolo, va trebui s-o demonstreze cu evoluţia curentă a colectivului în toate direcţiile – artistic, organizatoric, economic, tehnic ş.a.m.d. Dacă a rămas la conducere până în 1991, 15 ani, când s-a retras şi a ieşit la pensie, înseamnă că a reuşit să impună strălucit valoarea colectivului pe plan local şi naţional. Premieră de longevitate în istoria Teatrului din Braşov, aură de înaltă împlinire profesională şi prestigiu.

Peste două săptămâni de la preluarea conducerii, publică în ziarul local un articol intitulat „Teatrul şi virtuţile sale educative“, în care expune câteva dintre proiectele avute în vedere pentru menţinerea activităţii la aceeaşi cotă valorică. În primul rând, evident, „o mai exigentă selecţie repertorială“ şi totodată „amplificarea dialogului cu publicul“, prin înmulţirea numărului de spectacole prezentate în cluburi, case de cultură şi cămine culturale, concursuri cu premii pentru cunoaşterea operelor valoroase ale dramaturgiei româneşti clasice şi contemporane, dezbateri pe marginea spectacolelor, testarea gustului public prin spectacole-lectură, înfiinţarea unui studio destinat dramaturgilor locali, includerea în repertoriu a unor piese inspirate „în mod expres din viaţa cotidiană a Braşovului“. Dorinţa teatrului – după cum afirmă dânsul –, frumoasă, dar neîmplinită, totuşi (*Drum nou*, 26 mai 1976).

Reluăm prezentarea stagiunii, cu ultimele trei spectacole, primele două fiind comedii.

Bunica se mărită de dramaturgul sovietic V. Mhitasian (15 mai 1976), comedie lirică, din viaţa unei familii, ocrotită de grija unei bunici pentru toate treburile gospodăreşti, hărnicia ei devenind la un moment dat, din obişnuinţă, echivalentă cu a unei menajere. O idilă între ea şi un singuratic de aceeaşi vârstă, cu suflet încărcat de poezie, declanşează diferenţierea comediei între două planuri: de o parte lirismul sentimental, cu nota lui de haz, pe de alta harababura ce cuprinde familia, obligată să rezolve singură măruntişurile gospodăreşti. Comedie simplă, cu tâlc. Încredinţată regiei lui Harry Negrin, ea a preluat orientarea estradistică a acestuia, cu versuri scrise pe muzica lui H. Mălineanu, „*Ai şi venit la mine, toamnă*...“ Depăşită de virtuţile actoriceşti: interpretarea Getei Grapă, „izbutind perfect în rolul bunicii“, a lui E. Mihăilă-Braşoveanu în postura pretendentului la mâna ei, „subliniind împreună căldura şi umanismul generos al piesei“, şi ale Luminiţei Blănaru, lui Nicolae C. Nicolae, Zoe Maria Albani, Mircea Breazu şi Ştefan Dedu Farca, în roluri episodice (*Drum nou*, 13 iun. 1976). Cum-necum, cu deplasări şi turnee, a întrunit 150 de reprezentaţii.

Despre următoarea premieră, *Adam şi Eva* de Rudi Strahl, în regia lui Tudor Florian (19 iunie 1976), n-am găsit în presă nicio referinţă. Nu ştia nici interpretul

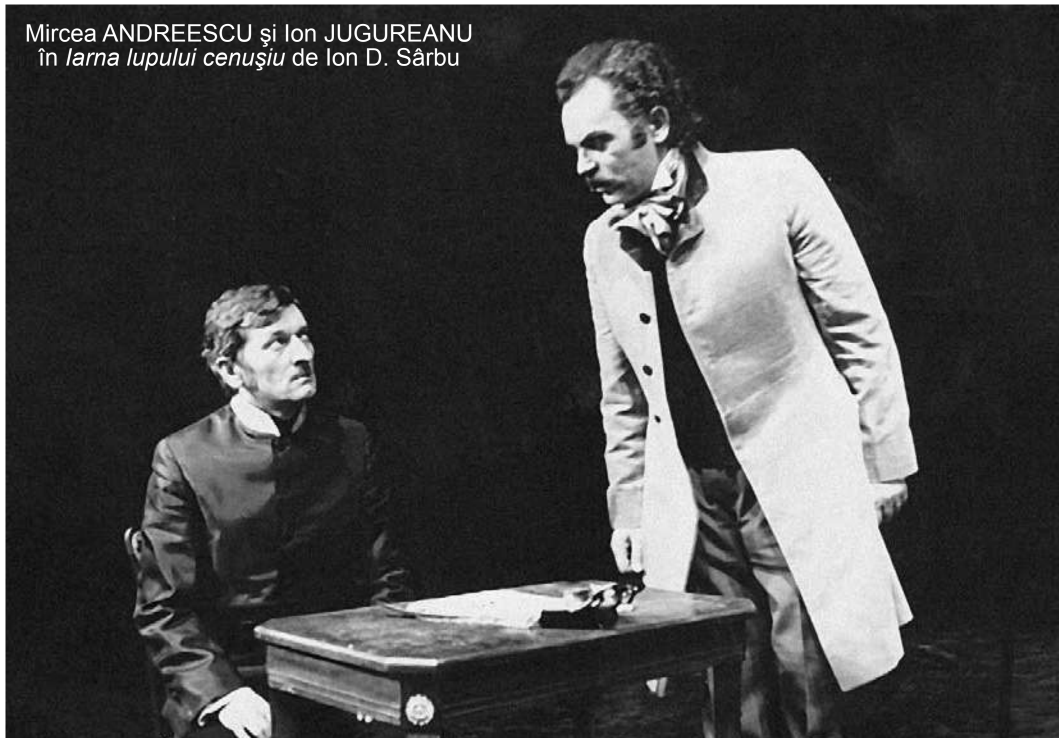

Dan SĂNDULESCU şi Geta GRAPĂ
în *Maria şi copiii ei* de Osvaldo Dragun


Scenă din *Trei surori* de Cehov


Paul LAVRIC şi Virginia Itta MARCU în *Iarna lupului cenuşiu* de Ion D. Sârbu

principal, Gabriel Săndulescu, să fi apărut o consemnare undeva. Am aflat câte ceva, din caietul-program, despre autor: romane, povestiri, poezii, scenarii de film şi emisiuni vesele la televiziune, realizarea piesei în 1969 şi mai multe reprezentaţii în Germania. Cu o năstruşnică modalitate de acţiune, prin care doi candidaţi la căsătorie, în căutarea oficiului stării civile, nimeresc în sala unui tribunal unde se judecă chiar intenţiile tinerilor de a-şi întemeia un cămin. Şi de către cine? Un judecător în curs de divorţ (Paul Lavric), un procuror divorţat (Virginia Itta Marcu şi în dublură Constanţa Comănoiu), un avocat celibatar convins (Dan Săndulescu) şi un grefier văduv (Flavius Constantinescu). Cele două momente decisive ale unei căsnicii, întemeierea şi, din păcate, câteodată, destrămarea, faţă în faţă. L-am rugat pe interpretul principal, Gabriel Săndulescu (*Adam*), să-mi relateze cum a decurs acest proces inedit, cu partenera lui, Melania Niculescu (*Eva*):

„Este o comedie de bună calitate, înregistrată şi la televiziune [*n.m.* – nu-mi amintesc!]. Montată la noi corect de Tudor Florian, fără adaosuri inutile. Decor sumar, dar practic, mai ales pentru deplasări (Ion Cristodulo). Doi tineri care se iubesc şi vor să înceapă viaţa împreună, trebuie să treacă prin furcile caudine ale unei judecăţi neprevăzute. Autorul a fost inspirat, folosind apariţia noastră chiar din prima scenă, când şi eu şi ea ne-am pregătit pentru ceea ce urma să spunem cât mai convingător, ca să scăpăm mai repede. Au venit judecătorul şi procurorul, care ne-au scos afară, pentru că aveau ei de discutat despre degringolada propriilor familii, certându-se. Ne-au chemat şi erau foarte severi. Ne-au cerut să le spunem povestea noastră, ceea ce am făcut, dar *pe invers* – eu despre ea, ea despre mine –, derutaţi de atitudinea lor dură. De aici, încurcături. Ne-am dat seama că am luat-o razna şi ceea ce povesteam noi se potrivea cu situaţia lor. Ne-au dat iarăşi


Mircea ANDREESCU şi Ion JUGUREANU
în *Iarna lupului cenuşiu* de Ion D. Sârbu

afară, că nu înţelegeau asemănarea situaţiilor şi din ciorovăiala lor de efect şi haz, judecător şi procuror – Paul Lavric şi Itta Marcu, doi actori foarte buni – a ieşit un scandal monstru. Între ei, pentru că nu sunt în stare să-şi refacă familiile, între noi pentru că nu ne potriveam în relatări. Ne-au mai dat o dată afară, au hotărât să-şi refacă propriile căsnicii, şi când ne-au rechemat, nu ne mai înţelegeam noi. Spuneam nişte amănunte semiamoroase, uşor jenante, din viaţa celuilalt, de dinainte de a ne cunoaşte. Cu mare greutate, de data asta şi cu intervenţiile lor – care, deşi iniţial vroiau să ne despartă, acum insistau să ne înţelegem şi să ne reunim –, totul s-a încheiat cu bine. A fost un joc abil al autorului, prin care noi ne-am văzut la un moment dat în situaţia lor, iar ei şi-au reamintit propria tinereţe, realizând ce greşeală au făcut destrămându-şi căsniciile. Spectacol de o oră jumătate, fără pauză, jucat mult şi cu succes în deplasări."

Dublu proces, carevasăzică, al celor judecaţi şi al celor ce judecă. 69 de reprezentaţii.

Ultimul spectacol al stagiunii a fost *Armistiţiu cu diavolul* de Paul Everac (22 iulie 1976), piesă jucată în mai multe teatre, înainte, cu titlul *Cititorul de contor*. La Teatrul din Braşov ar fi a şaptea montare. Dramaturgul experimentează un procedeu oarecum insolit pentru el, cu o acţiune axată pe introspecţie şi un erou confruntat cu propria sa conştiinţă, personificată în „cititorul de contor" al propriilor fapte şi atitudini care-i ştirbesc prestigiul. Citez dintr-o cronică: „Nu se poate – moralizează textul – ca în numele unui ideal generos, înalt, să orbeşti în faţa firescului uman, să striveşti vieţi şi aspiraţii la fel de importante şi preţioase" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 1 aug. 1976). Pentru Everac, diavolul „e plasat în noi, în propria noastră imaginaţie", e spaima existenţială, de ratare, de a pierde tot ce avem. Armistiţiul ar fi efectul benefic al acestei confruntări severe, profunde, lucide, cu propria conştiinţă. În alternanţă cu


Dan SĂNDULESCU şi Geta GRAPĂ
în *Maria şi copiii ei* de Osvaldo Dragun

fapte şi întâmplări din trecut. Pentru care regizorul Eugen Mercus recurge în spectacol la procedee cinematografice – stop-cadre şi proiecţii –, separând în planuri distincte zbuciumul interior al eroului şi retrăirea faptelor, între scenă şi ecran. „Fără să sărăcească demersul piesei, spectacolul lui Eugen Mercus selectează şi propune varianta clară a unei introspecţii lucide, invitând publicul la meditaţie şi responsabilitate morală" – scrie Victor Parhon, în revista *Teatrul* (nr. 1/1977, p. 41). În postură de cronicar, dramaturgul Nelu Ionescu subliniază că „Paul Everac a simţit nevoia să-şi spună propria sa metaforă [...] despre lupta crâncenă pe care omul (de calitate) o duce (chinuitor, dar înălţător, progresist) cu el însuşi." Şi-l remarcă pe Nicolae C. Nicolae, care, în rolul arhitectului *Jinga*, „are meritul [...] de a-l face să se comporte, chiar în condiţii de bombardamente ale imaginaţiei, tot firesc, ca oricare dintre noi [...]. În replică, actorul Mircea Andreescu – excelent pentru un diavol flegmatic în tăceri şi caustic în vorbe." În rest – „*Sevasta Jinga*, frumos rol, şi Geta Grapă, frumoasă interpretare" (*Flacăra*, 12 aug. 1976). Victor Parhon remarcă decorurile lui Helmut Stürmer, care au „o anumită eleganţă şi ajută spectacolul"; Ermil Rădulescu îl consideră „un talent de excepţie". Ceea ce şi e!

STAGIUNEA 1976–1977

Primul spectacol al stagiunii are premiera în toamnă, la 2 octombrie 1976: *Mitică Popescu* de Camil Petrescu. Nu ştiu de ce regizorul Petre Bokor, care l-a pus în scenă, a văzut în piesă mai degrabă pretextul unei acţiuni vodevileşti, cu oscilaţii melodramatice. „Versiunea scenică e desuetă, limitându-se la redarea (în sensul peiorativ acordat de Călinescu verbului) textului pe scenă, cu deplasate adaosuri vodevileşti" – scrie Radu Anton Roman în *România literară* (7 oct. 1976). „Ceea ce


Scenă din *Maria şi copiii ei* de Osvaldo Dragun

ni s-a adus pe scenă a fost o eroare şi un gest de impietate faţă de autorul cărţii *Modalitatea estetică a teatrului*. O comedioară oarecare – aşa a văzu regizorul Petre Bokor trista comedie camilpetresciană. Nimic nu aminteşte de vreun efort de a iscodi piesa, de a o cerceta, de a o pune în legătură cu opera din care face parte" – scrie şi cronicarul local Ermil Rădulescu (*Astra*, nr. 105, 1976). Nu ştiu de ce, zic, regizorul a putut vedea numai o latură, mai facilă, a comediei complexe, care are şi unda ei de tristeţe şi frământare, câtă vreme cu puţin timp înainte realizase la televiziune un remarcabil spectacol de haz autentic şi poezie cu *Cavalerul tristei figuri*, dramatizarea sa după Cervantes, unde i-a distribuit cu inteligenţă şi har pe Virgil Ogăşanu (*Don Quijote*), Constantin Rauţchi (*Sancho Panza*) şi Gina Patrichi (*Dulcineea*). Tot Ermil Rădulescu scrie, în *Drum nou*, că spectacolul „nu depăşeşte însă simpla prelucrare a textului" şi că „interesanta lucrare a lui Camil Petrescu a devenit mai degrabă o melodramă" (*Drum nou*, 10 oct. 1976). În privinţa interpretării, Radu Anton Roman ne recomandă „să reţinem, totuşi, efortul ceva mai elevat al lui Costache Babii şi al lui George M. Gridănuşu", respectiv *Mitică Popescu* şi *Subdirectorul*, iar Ermil Rădulescu îi adaugă pe Paula Ionescu (*Georgeta Demetriad*), „personaj mult mai complex decât l-am putut urmări de această dată", pe Gabriel Săndulescu, „compunând, dintr-o inspirată intuiţie, pe *Jean*, prietenul bun şi adevărat al lui Mitică Popescu", şi pe Ion Jugureanu (*Directorul*), „un rol atent lucrat".

Următoarea premieră e cu o dramatizare de Ion Hobana după romanul lui H. G. Wells, *Omul invizibil*, în regia lui Florin Fătulescu (5 decembrie 1976), spectacol cu care acesta îşi va da examenul de absolvire, la 9 iunie 1977. Cronicarul local îi face o bună caracterizare, spunând că „regizorul Florin Fătulescu, tânăr talentat, ambiţios şi scrupulos, care a depus un vizibil travaliu, cu greu a putut suplini

deficienţele scenariului. Spectacolul are multe momente frumoase, gândite şi executate cu pricepere, beneficiind şi de un decor inspirat, plăcut şi funcţional, semnat de Doina Spiţeru“. Semnalează ca o „neîmplinire de fond conturarea exactă a omului invizibil“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 26 dec. 1976). Dacă spectacolul a luat în vara următoare examenul de regie, înseamnă că s-a remediat întrucâtva sau n-a fost chiar atât de grav… În revista *Teatrul*, semnează de data asta o cronică scriitorul Ştefan iureş, care relevă că Florin Fătulescu „a încercat, nu fără succes, să ţină cumpăna dreaptă între sens şi truc, problemă şi găselniţă, idee şi efect“, fiind preocupat de maxima atractivitate din alternanţa vizibil–invizibil: „glugile şi mănuşile negre şi-au făcut bine datoria, ca şi treptele scârţâitoare, uşile în agitaţie, obiectele fosforescente etc.“ Regizorul a neglijat însă dinamismul altor momente. „În ansamblu, totuşi, alinierea treptată a Omului Invizibil este credibilă: Dan Dobre izbuteşte să depăşească handicapul bandajului enorm şi al ochelarilor negri, trecând în voce şi gest exaltarea, exasperarea, furia şi obsesia dominaţiei, proprii personajului. În rolul vagabondului Marvel, Mihai Bălaş Jujucă schiţează convingător un escroc-giruetă, poltron inventiv [...] şi place, nu în ultimul rând, umorul gras care detaşează interpretarea Getei Grapă“ (Ştefan Iureş, *Teatrul*, nr. 2/1977, p. 45).

La începutul anului următor, o premieră cehoviană, mult dorită de Eugen Mercus: *Trei surori* (22 ianuarie 1977). La un an după ce fusese angajat aici, mărturisea într-un interviu: „Mi-ar place mult să pun în scenă Ibsen sau Cehov, dar cred că sala teatrului din Braşov e improprie pentru astfel de spectacole – cehoviene“ (*Drum nou*, 9 apr. 1972). Tot atunci îşi dezvăluia şi o obsesie: „ideea unui spectacol la Bastion [*n.m.* – Bastionul Ţesătorilor]. Un spectacol cu texte medievale din literatura universală, paralel cu vechi texte de teatru popular românesc“. Idee care nu s-a materializat, ca şi cea a lui Sică Alexandrescu, mai ales din nesiguranţa vremii. S-a împlinit în schimb punerea în scenă a lui Cehov, chiar în sala improprie, cu o marcată viziune originală şi cu contribuţia unui scenograf de prestigiu, Paul Bortnovschi, care a creat decorul casei Prozorov „cu stil şi melancolie, plasând-o în adâncul unei grădini, parcă veşnic desfrunzită, cu ramuri scheletice, sumbru-prevestitoare, întinzându-se peste tot“ (Mira Iosif, *Teatrul*, nr. 2/1977, p. 43). „Ceea ce place este o anumită simplitate, o sfioasă expunere a adevărului personajelor […] a replicilor, a situaţiilor; o delicată solicitare regizorală, cel mai adesea răsplătită prin înţelegerea, de către interpreţi, a câtorva chei de joc; spectacolul se joacă, alternativ, în comedie, în dramă, în grotesc şi în farsă, nu ocoleşte melodrama şi nici o concluzie didactică, în final“ (Valentin Silvestru, *România literară*, 3 feb. 1977). „Interesantă, în viziunea regizorului Eugen Mercus, e lipsa de comunicare între eroi, fiecare monologând fără a fi ascultat realmente de ceilalţi […] Se întâlnesc în salon ca într-o gară sau într-o piaţă. Iubirea n-are nici aici pământ ferm, prietenia e şovăielnică, însingurarea şi lipsa de noimă a acţiunilor par a domina peisajul.“ Subliniind că „tensiunea scenică e reală“, Mira Iosif caracterizează cu minuţie interpreţii: „Surorile – Maya Indrieş, o realistă înţeleaptă, tristă *Olga*; Paula Ionescu, o senzuală, bovarică, prostuţ îndrăgostită *Maşa*; Luminiţa Blănaru, o stângace, tânără, neexperimentată *Irina*.“ Apoi, Costache Babii (*Prozorov*), „pregătindu-şi cu răbdare şi subtilitate «marea izbucnire», Mircea Andreescu (*Tuzenbah*) poartă pe umerii firavi ai Baronului său toată povara «oamenilor de prisos»“, Nicolae C. Nicolae (*Kulâghin*), „lăsându-ne să ghicim, sub masca respectabilităţii, trăsături alterate de durere“, George Gridănuşu (*Cebutâkin*), „un doctor înrudit, deopotrivă, cu Astrov şi cu unchiul Vania“. Valentin Silvestru îl distinge pe Ion Jugureanu în *Solionâi*, „personaj seducător [...] în uniformă ofiţerească neagră, mereu în penumbră, intervenind rar, ironic


Paula IONESCU şi Costache BABII
în *Mitică Popescu* de Camil Petrescu

dar calin, scrutându-i pe toţi", iar despre Luminiţa Blănaru şi Virginia Itta Marcu spune: „*Irina*, cea mai tânără dintre surori, e în alb şi ar sugera unica speranţă a grupului reprezentat (Luminiţa Blănaru jucând cu pondere, într-o permanentă şi delicată absenţă faţă de ceea ce se întâmplă). Proeminentă prin agresivitatea şi vulgaritatea ei interioară, *Nataşa* apare, legitim, în interpretarea remarcabilă a Virginie Itta Marcu, nu cu totul deosebită de cele trei surori." Ne dă o idee sugestivă şi despre finalul pomenit de Mira Iosif, deloc didactic, însă: „Un vânt puternic mătură în final frunzele uscate din grădină; cele trei surori se retrag încet, nu mai auzim ce spun, ele mor trăind, căci pentru ceea ce li s-a întâmplat mai târziu, nu s-a mai găsit un Cehov să ne povestească."

Eugen Mercus a luat o hotărâre inteligentă privind asigurarea direcţiei de scenă a spectacolelor prin angajarea, la 1 august 1976, a tânărului regizor Mircea Marin, întreind astfel importantul domeniu cu încă o forţă proaspătă, alături de tot tânărul Tudor Florian şi propria sa experienţă de realizator. Mircea Marin a debutat în 1973 la Satu Mare şi şi-a făcut rodajul artistic acolo, cu câteva pretenţioase partituri: *Bună seara, domnule Wilde* de Eugen Mirea, *Trei surori* de Cehov, *Rugul* de Octav Măgureanu, *Martin Luther şi Thomas Müntzer* de D. Forte, *Capul de răţoi* de George Ciprian. Din 1976 a montat la Braşov, pentru un timp excepţional din cariera sa, cu rezultate de largă rezonanţă profesională şi revelaţie modernă.

Iată, chiar de la prima lui montare braşoveană, *Maria şi copiii* ei de Osvaldo Dragun (2 aprilie 1977), scriitor puţin cunoscut la noi, reuşeşte, prin excelenţă, un spectacol modern, atât ca viziune regizorală şi ca interpretare actoricească, cât şi ca ştiinţă de a face din decor şi costume o lume puternic individualizată. (Scenograf – T. Th. Ciupe.) „Lumea Argentinei contemporane" – precizează Ermil Rădulescu. „În faţa ochilor spectatorilor are loc o dramă a alienării omului în societatea contemporană. Maria, femeie simplă, negustoreasă ambulantă, îşi va pierde până la urmă fiul şi fiica, deşi s-a sacrificat crescând-i oblăduitor, veghindu-i sub aripile sale materne". (*Drum nou*, 29 apr. 1977) Deosebit de impresionat de spectacol a fost Radu Anton Roman, de la *România literară*: „Spectacolul de la Braşov e chiar mai efervescent şi mai colorat decât textul [...] demonstrând o deosebită putere de înţelegere a literaturii sud-americane, încă necunoscută nouă cu adevărat, şi capacitatea unui artist de talent de a-i găsi o transpunere scenică conformă cu spiritul ei." Personajele poartă măşti „(haina în acest spectacol devine o mască), aşa cum ar purta depersonalizatoare uniforme", iar măştile evoluează „aduse de muzică, imprimând un ritm de sambă veselă scenei"; „există o evoluţie a carnavalului şi o dilatare a dimensiunilor lui de la fals la realitate". Oameni săraci, derutaţi, o galerie pestriţă de vagabonzi, escroci sau pierde-vară, peste care tronează caricaturi împietrite de aristocraţi, „hâzi, groteşti, animalici". „Mircea Marin" – spune Anton Roman – „insistă în primul rând în caricarea unor fizionomii ce ţin de oligarhie: soldaţii [...] Costache Babii este, între ei, un caporal ridicol, trezind cu talent hohote de râs, dar şi ilustrând o alienare subumană." [„Un militar fanatic, dezaxat şi periculos în ambiţia de a împuşca" – scrie Ermil Rădulescu.] Apoi, Geta Grapă (*Maria*), „o veselă proprietară de dugheană, fără scrupule"; Coca Bloos (*Ada*, fiica Mariei) [*n.m.* – prezenţă inedită la Braşov, soţia lui Mircea Marin], „dezinvoltă şi desculţă, traficându-şi trupul pentru a putea «reuşi»"; Nae Octavian Cristoloveanu (*Carlos*, fiul), „student rătăcind printre ideologii periferice [...] apoi hoţ în scripte"; Maya Indrieş (*Iosefina*), „serafică făptură a naturii, măcinată de instabilităţile sociale" [„O femeie cu un trecut incert, încercând un zbor spre divinitate, prezenţă aproape


Mihai BĂLAŞ-JUJUCĂ în *Omul invizibil* de Ion Hobana după G.H. Wells

fabuloasă“ – spune Ermil Rădulescu]; Mihai Bălaş-Jujucă (*Negrul*), „bonom, ticălos, paiaţă senzuală şi anonimă“; George Gridănuşu, „slugă cleptomană şi veleitară“; Dan Săndulescu (*Adolfo*), având „ceva din nostalgia deltelor din Entre Rios“ [„Unda de puritate, pentru o secundă numai umbrită, raza aceea atât de necesară în spectacol“ – scrie Ermil Rădulescu]. Un final cutremurător: „O arătare uriaşă construită din bandaje albe, un schelet uşor de pasăre imaculată, de albatros ucis, împuşcat de un caporal imbecil, căzând lent peste lume, palpitând într-o disperare mută, ridicându-şi aripile enorme şi stângace, stingându-se zvâcnit cu privirea oarbă, nevinovată, refuzând înţelegerea morţii fără sens. M-a încordat fizic acest sfârşit, m-a tulburat pentru frumuseţea aspră şi robustă a simbolului, pentru durerea cuprinsă în el. Peste lumea murdară, neliniştită şi încovoiată de spaimă şi iraţionalitate, se prăbuşea speranţa, inocenţa şi frumuseţea vieţii, zvârcolindu-se greoi, încet, în tăcere“. (Radu Anton Roman, *România literară*, 14 apr. 1977)

În dialogul său cu Steluţa Suciu, Dan Săndulescu evocă originalitatea spectacolului şi valoarea regizorală a lui Mircea Marin: „Fundalul scenei – o enormă faţă de masă, cu franjuri pe care erau agăţate, ca şi când stăteau la masă, nişte momâi supradimensionate, cu mutre groteşti. Prin franjuri trecea lumea săracă, cerşetori, vagabonzi [...] asta era lumea Mariei. A ieşit un spectacol excelent [...] mie mi-a revenit Adolfo. A fost prima dată când pe mare întindere am fost partenerul Getei Grapă [...] la sfârşitul piesei e o scenă impresionantă. Maria ajunge la capătul povârnişului pe care cobora. Părăsită de copii, îi moare şi cea mai bună prietenă (jucată impecabil de Maya Indrieş), brutalizată de trupa de soldaţi care reprezenta pericolul unei societăţi de consum. Dintr-un maldăr de gunoi, de care era plină scena, ca să arate degringolada Mariei, răsărea Adolfo, un zdrenţăros care îi spunea eroinei că

a venit şi va rămâne lângă ea. Îi propune să plece împreună, deoarece în acel loc nu mai era de trăit... căutam copacul cel mai mare şi mai bătrân... ne îngropăm la rădăcina lui... dormim... şi cerem cuiva care trece pe acolo să ne trezească în anul 2000... poate că atunci vom înţelege ceva“ (*vol. cit.*, pp. 132, 135).

Anul 1977 marchează Centenarul Independenţei. Câteva lucrări originale au evocat evenimentele; s-a realizat şi un film de amplă desfăşurare. Prima peliculă românească – *Războiul Independenţei* –, realizată fără sonor atunci (1912), cu apariţiile lui Constantin Nottara în *Osman Paşa* şi Aristizza Romanescu în soră de caritate, a emoţionat prin imaginile fruste, de reconstituire a luptelor şi a predării lui Osman. Într-un număr din decembrie 1977 al *Gazetei Transilvaniei*, care consemna căderea Plevnei, a apărut următoarea relatare: „Noaptea de marţi spre miercuri a fost o adevărată sărbătoare pentru românii braşoveni. Întreg suburbiul Şcheiu a fost pe picioare. Îndată ce a înserat s-au luminat deodată dealurile dimprejurul oraşului. Mulţimea de rachete au fost slobozite din vârful Tâmpei pe când bubuitul pivelor de la poalele ei şi din Prund anunţau *urbi et orbi*, că ziua cea mare, în care porţile Plevnei s-au deschis înaintea oastei române învingătoare, a sosit. Veselia era mare şi generală“ (reprodus din caietul-program la *Iarna lupului cenuşiu*).

La Braşov s-a prezentat în premieră, la 29 aprilie 1977, piesa lui Ion D. Sârbu *Iarna lupului cenuşiu*, interesantă prin confruntarea ideilor legate de eveniment şi nu prin relatarea evenimentelor în succesiune epică. Este o dezbatere cu caracter filosofic, amintind cumva de schimbul de opinii dintre Vlad şi cronicarii săi, din piesa *Vlad Ţepeş în ianuarie*. Aici se confruntă doi reprezentanţi ai forţelor în conflict, românul Andrei Rudeanu şi turcul Abdul Hamdi, doi prieteni, foşti colegii de studii în Occident, acum – prin forţa împrejurărilor – inamici: românul acuzat de spionaj, turcul adjunct al şefului siguranţei otomane. („*Andrei*: De ce am intrat în război? Oare... nu suntem de patru sute de ani într-un război continuu? – *Abdul*: De două sute de ani nu aţi mai avut războaie. Ne-am bătut noi pentru... – *Andrei*: ...pentru a ne şti tampon între voi şi duşmanii voştri.“) Captivantă prin schimbul de argumente la lectură, dezbaterea devine mai puţin receptivă în spectacol, datorită pierderii ritmului obişnuit unei acţiuni dramatice şi poate din pricina faptului că intensitatea confruntării nu are în vedere două forţe beligerante, ci reflectarea adevărului istoric. „Regizorul Tudor Florian a intuit bine caracterul aproape de proces al lucrării dramatice. Fapt pentru care a şi dispus mişcări scurte în scenă, gesturi reţinute, ca şi un desen scenic adecvat [...] Dar strădania sa nu a putut suplini lipsa de ritm dramatic a textului“ – scrie cronicarul local (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 6 mai 1977). Iar concitadinul autorului, craioveanul Romulus Diaconescu, scrie la rândul lui, în revista doljeană: „Tudor Florian a fost atras exclusiv de capacitatea sugestivă a replicii... Îi lipsesc montării momentele de intensitate, exploziile necesare.“ Remarcă interpretarea lui Ion Jugureanu (*Andrei Rudeanu*), „sigură, patetică în unele secvenţe, fermă în susţinerea crezului“, a Virginiei Itta Marcu (*Elena Rudeanu*), cu „lirism cenzurat şi eleganţă“; Paul Lavric (*Iusuf*) „a siluetat cu umor şi inteligenţă un personaj *raisonneur*“, iar despre Mircea Andreescu (*Abdul Hamdi*) consideră că, „deşi cam crispat, are multe momente substanţiale“ (*Ramuri*, nr. 5, 15 mai 1977).

Revine Florin Fătulescu şi montează pentru 9 iunie 1977 comedia originală *Nuntă cu dar* de Bogdan B. Bogdan (pseudonimul a trei debutanţi). Dacă precedenta lui montare, *Omul invizibil*, a întrunit numai 15 reprezentaţii, aceasta, comedie fiind, s-a jucat de 40 de ori. Da – dar de ce calitate? Cronicarul spune că „cele mai bune poante îi şi aparţin“ regizorului, „fantezia sa întrecând în mod vădit pe cea a autorilor“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 19 iun. 1977).

STAGIUNEA 1977–1978

Premiera capodoperei lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, de la începutul stagiunii (17 septembrie 1977), a fost o încântare şi o surpriză. Mircea Andreescu mărturiseşte că „citind o ţâră de istorie, împreună cu Mircea Marin, am realizat că alta era epoca, nu aceea din spectacolele lui Sică. Era o epocă mult mai tulbure, epoca de consolidare a partidelor politice; a se citi presa, literatura, articolele lui Eminescu despre ciomăgelile de la alegeri. Faptul că cineva vine cu o scrisoare să-i şantajeze pe toţi cetăţenii unei urbe, şi mai ales pe capii poliţiei, nu este o joacă" (*vol. cit.*, „*La porţile ficţiunii*", p. 87). Şi mai ales în timpul reprezentării spectacolului, cu o pândă generalizată asupra tuturor personajelor. Valentin Silvestru descrie sugestiv ambianţa şi ipostazele noi ale acestora: „În casa prefectului Tipătescu există nu un fecior, ci mai mulţi; livrelele sunt de valeţi, dar pantalonii sunt de poliţişti; din când în când, agenţii apar, muţi, în dosul uşilor, la ferestre mascate, în nişe tăinuite. Pristanda are un carnet din care îi citeşte prefectului cine a fost la întrunirea de la «Societatea enciclopedică» şi unde îşi notează, scrupulos, ceea ce vede şi aude. Trahanache nu e un bătrân fosilizat şi aiurit, ci un venerabil pişicher, care cunoaşte adevărul cu privire la relaţiile dintre Fănică şi Zoe (Caragiale însuşi dădea ipoteza ca posibilă) şi se amuză de neliniştea amanţilor, convenindu-i să domine şi în acest fel situaţia politică locală; a apărut, ciudat, un înţeles neaşteptat: prezidentul *îi are la mână pe toţi*, adică pe prefect, fiindcă acela e în păcat, pe Caţavencu, fiindcă a plastografiat poliţele, pe Brânzovenescu şi Farfuridi, ca discipoli şi subalterni; el mai vădeşte şi o antantă secretă cu Cetăţeanul turmentat (deloc naiv), care când e beat, când se preface beat, după necesităţi. Farfuridi e relativ tânăr, coleric, avid. Zoe nu e o cucoană de casă mare, Zaharia a luat-o dintr-o categorie socială



Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale


Virginia Itta MARCU şi Ion JUGUREANU în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

mai umilă, şi ea nu-şi uită unele apucături de juneţe. Ne aminteşte, pe alocuri, de Ziţa, după cum Cetăţeanul turmentat aminteşte de Ţircădău – fiindcă, la un moment dat, scoate un şiş din baston, văzând că dom' Nae dă să-i apuce din nou, cu violenţă, scrisoarea regăsită". (*România literară*, 3 nov. 1977) Interpretul Cetăţeanului, Costache Babii, precizează că personajul era „un individ care ştia şi vedea tot, «juca» turmentarea. Avea şişul la el şi-l scotea la nevoie [...] nu mai era omul care întreba «Eu cu cine votez?». Ştia precis cu cine votează. Nu se lăsa manipulat uşor, era plătit". Şi dă o interpretare decorului conceput de Paul Bortnovschi, „în deplin acord cu viziunea lui Mircea Marin. Tot spaţiul scenei era închis de jos până sus cu scânduri, un fel de zid al morţii, în care erau tăiate firide mici, semne vizuale simbolice ce se deschideau permanent, de unde nu te aşteptai, şi cineva pândea continuu". M-am întrebat şi atunci, văzând spectacolul, mă întreb şi acum, când îl evoc: de ce era pândită tocmai casa prefectului, mai mare peste autorităţile urbei şi implicit a poliţiei, prin subalternul său Pristanda? Babii dă o anume explicaţie: „Toată casa lui Tipătescu, pentru că acolo se derula acţiunea, era bine păzită, pentru a nu se afla secretele". (din *vol. cit.*, *Histrionia*, p. 57)

„*Caţavencu* (Dan Săndulescu) e cel mai izbutit personaj" – notează Valentin Silvestru, în acord cu alţi cronicari. Natalia Stancu: „Dan Săndulescu realizează în Caţavencu cea mai închegată şi consecventă interpretare, îmbinând în chip original comicul caracterului cu cel al situaţiilor". (*Scânteia*, 20 oct. 1977) Ion Cocora: „Suspicios, prudent, lichea, cabotin, ispăşit, obraznic, totdeauna inteligent însă, practic ascunzând sub o mască de clovn un om care ştie precis ce vrea – Caţavencu e compus, minus unele excese parodice, excelent de Dan Săndulescu". (*Tribuna*, 16 mart. 1978) Două momente sunt memorabile pentru accentuata parodie politică a montării: scena adunării electorale din actul trei şi banchetul din finalul spectacolului. Despre actul întrunirii electorale, Valentin Silvestru spune că „are o desfăşurare cu totul remarcabilă, de un umor gras şi de un aspect inedit. În stânga se află un bufet, unde, în pauză, toţi participanţii se vor repezi să înfulece tartine cu caşcaval şi să bea ţuică, să se înfrupte, să se pupe, să se bată. Încăierarea e *autentică*, aşa se şi întâmpla în faimoasele alegeri de odinioară – astfel că ulterior, la banchetul final, mulţi vin bandajaţi, şchiopătând, ori cu câte un ochi vânăt". Mircea Marin a compus minuţios şi inspirat asistenţa electorală, cu „ipostaze tipologice" schiţate de mai mulţi actori, printre ele figurând şi Popa Pripici. Dan Săndulescu ne evocă deznodământul: „Scena împăcării cu Zoe din ultimul act era simplă, dar bine gândită de Mircea Marin. După ce Zoe capătă scrisoarea de la Cetăţeanul turmentat, fericită, îşi pune la patefon un tango. Caţavencu începe să scadă, intră şi la propriu şi la figurat în pământ, până ajunge în genunchi. Şi aşa dansa cu Zoe. A fost o scenă superbă." Iar Virginia Itta Marcu pomeneşte un amănunt nesesizat: „Această Zoe a mea, când era singură, sau când avea momente de o anumită stare, folosea gestica filmului mut. Asta n-a sesizat nimeni." Păi, cum să sesizeze, dacă permanentele indicii se refereau la actualitatea de pândă şi coşmar trăită de toţi, atunci? Cine să mai realizeze trimiterea la perioada filmului mut? Scena finală nu e deloc o expresie a triumfului în alegeri. Valentin Silvestru: „Actul patru se sfârşeşte cu un banchet, mut, deloc vesel, al protagoniştilor, cu uşile închise, într-o atmosferă rigidă, cu aură de mister, după retragerea lui Tipătescu şi a Joiţichii, invitaţii plecând discret, unul câte unul." Rămâne doar Dandanache, cufundat în deliciile ospăţului, care nu realizează ce se petrece, dar se simte, la un moment dat, ţintuit de o privire insistentă: Cetăţeanul turmentat. Suportă un timp această


Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

privire, apoi se ridică şi pleacă, însoţit de Pristanda, dincolo de uşile straşnic păzite de agenţi.

Interpretarea o sintetizez prin scurte citate din cronici: *Trahanache*, „individualizat de George M. Gridănuşu printr-o mască de un cumplit cinism“; *Agamiţă Dandanache* (Mircea Andreescu), „un tip uscat, cu ochelari coloraţi, şiret, suspicios, deloc flecar, pânditor“; *Tipătescu* (Ion Jugureanu), „tipic reprezentant al puterii, e violent, neînduplecat, gata în orice moment să recurgă la forţă, intervine des cu cravaşa“; *Caţavencu*, „compus excelent de Dan Săndulescu: când sobru, cu mijloace specifice unui personaj de dramă, când cu nuanţate mijloace de comedie“; *Farfuridi* (Gabriel Săndulescu), „e mereu foarte nostim în iritarea lui perpetuă şi în discursul original de la adunare“; *Brânzovenescu* (Nae Cristoloveanu), „o notă stridentă în spectacol“; *Cetăţeanul turmentat* (Costache Babii), „viclean şi cu destule momente de luciditate“; *Pristanda* (Ştefan Alexandrescu), „un Pristanda simpatic, ce retrăieşte dramatic «faptele de vitejie» pe care le relatează prefectului“; în fine, *Zoe*, „admirabil «încarnată» psihologic, ferm integrată în logica desfăşurării acţiunii de Virginia Itta Marcu“. Şi reverenţa de final a lui Marius Robescu, din *Luceafărul*: „Se impune o menţiune pentru întreaga trupă braşoveană, în evidentă «creştere de formă»“. (19 oct. 1977)

O inspirată colaborare regizorală se produce prin montarea de către Anca Ovanez, în scenografia soţului ei, George Doroşenco, a piesei *Interviu* de Ecaterina Oproiu (15 octombrie 1977). „Ne aflăm pe un platou TV“ – scrie în *Scânteia*, la 12 ianuarie 1977, Natalia Stancu. „Asistăm la naşterea unei emisiuni pentru «8 Martie». Invitata emisiunii realizate de Reporter este o Reporteriţă, «sufragetă combatantă». Ea este prezentă în emisiune nu numai cu sondajele televizate


Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

făcute printre semenele ei (o sudoriţă, o primăriţă, o juristă, două utециste-textiliste, o ţărancă etc.), ori cu consideraţiile ei «teoretice». Ci şi cu altceva. Cu întrebările, cu căutările şi cu suferinţa ei personală, de care Reporterul nu a fost, nu este deloc străin.“ În cronica sa, Margareta Bărbuţă scrie: „Ne aflăm, de data aceasta, în faţa unui spectacol-dezbatere, a cărui scenă este întreaga sală a teatrului, spectatorii simţindu-se implicaţi, provocaţi să participe, încă din primele clipe. Reportera circulă cu microfonul, insidios, printre rândurile de fotolii, punând întrebări unor spectatori, provocând o stare de neastâmpăr şi aşteptare, favorabilă autoexaminării colective“. (*Contemporanul*, 25 nov. 1977)

Platoul de televiziune e animat de oamenii şi sarcinile lor specifice, cu exclamaţii ce uneori devin spontan comentarii succinte la dialog, cu prezenţa lor permanentă în jurul protagoniştilor, dirijată de indicaţiile scurte ale unui personaj numit „Tuţi de la pupitru“, inteligent redat de Maya Indrieş. „Un spectacol viu, bogat colorat, în care emoţia se întretaie cu umorul“ – scrie Margareta Bărbuţă, evidenţiindu-i pe „Paula Ionescu (de un dramatism sobru, bine dozat, în partitura complexă a *Reporterei*), Mircea Andreescu (un partener inteligent, prompt, în *Reporter*), exploziva Geta Grapă, vitală şi volubilă în rolul *Sudoriţei*, nu fără o uşoară undă de tristeţe bine ascunsă [...] din nou, excelenta Virginia Itta Marcu în rolul *Primăriţei* [...] care-şi înghite potopul de lacrimi sub un emoţionat surâs [...] şi contribuţiile corecte aduse de Maya Indrieş (*Tuţi*), Luminiţa Blănaru, Coca Bloos, Maria Rucsandra Dobre, Zoe Maria Albani şi, depăşind simpla corectitudine, compoziţia savuroasă a lui Costache Babii (*Stângaciu*).“ În dialogul cu acest actor, din *Histrionia*, Steluţa Suciu îl întreabă: „De ce îţi aduci aminte cu emoţie de Moş Stângaciu din *Interviu* de Ecaterina Oproiu? – Costache Babii: Regizoarea Anca Ovanez nu mi-a dat


Luminiţa BLĂNARU, Paula IONESCU şi Coca BLOOS în *Interviu* de Ecaterina Oproiu


Geta GRAPĂ şi Paula IONESCU în *Interviu* de Ecaterina Oproiu


Ruksandra DOBRE în *Da sau nu* de Aleksandr Ghelman


George GRIDĂNUŞU, Dan DOBRE, Victor IONESCU şi George FERRA în *Da sau nu* de Aleksandr Ghelman

nicio indicaţie, a lăsat personajul la mâna mea, să-l fac aşa cum am vrut eu. Era ţăranul real, pe care l-am cunoscut în copilărie, cu hâtrenie şi curiozitate, cu şmechereală şi ironie, resemnat şi revoltat. Spectacolul era conceput în aşa fel încât eu, moş Stângaciu, intram în sală cu un cauciuc enorm, o roată de tractor, şi tot timpul bodogăneam. Din start personajul meu a fost adoptat de spectatori pentru acest fel de a-l interpreta cât se poate de natural, fără artificii". (*vol. cit.*, p. 83)

O piesă a dramaturgului sovietic Aleksandr Ghelman, scrisă după propriul lui scenariu la filmul *Premiul*, realizat în 1975 şi premiat în 1976 (curând, iată), piesă intitulată *Procesul-verbal al unei şedinţe* şi jucată la noi cu titlul *Da sau nu*, a fost regizată de Eugen Mercus şi prezentată în premieră la 5 decembrie 1977. O acţiune improprie unei scene de teatru, mai ales când ambianţa plastică îţi dezvăluie doar o masă de şedinţă cu o pânză întinsă pe ea şi câteva scaune de o parte şi de alta. Improprie, e adevărat, dacă în ceea ce se discută nu scapără idei şi opinii incandescente despre un caz „la ordinea de zi", cu argumente pro şi contra. În cazul de faţă, refuzul unei brigăzi de lucru de pe un şantier de construcţii de a primi o primă ce i-a fost acordată. Caz cu totul neobişnuit, fireşte. Reprezentarea piesei „a fost în mod deliberat lipsită de aproape toate artificiile artei scenice, fiind redusă – sau mai bine zis înălţată – la rangul unei cât mai simple prezentări a unui eşantion de viaţă, ales cu grijă, plin de semnificaţii, dar eliberat de tot ce nu este legat direct de dialogul omenesc, dinamic, militant" (Daniel Drăgan, *Drum nou*, 27 nov. 1977). [Cronicarul a consemnat, de astă dată, o avanpremieră.] „Spectacolul a fost menţinut ferm, de la un capăt la altul, în registrul emoţional dictat de text" – scrie Constantin Radu Maria. Şi-i citează pe George Gridănuşu în rolul *directorului* („un joc colorat afectiv"), Costache Babii („cercetând cifrele de plan, dar mai ales sufletele oamenilor"), Ion Jugureanu, *inginerul-şef* („siluetă nervoasă, cu izbucniri colerice şi muţenii trufaşe"), Dan Dobre, *şeful brigăzii* („calm, măsurat, păstrând în tăcere un zâmbet amar") – *Teatrul*, nr. 11/1977.

Un spectacol cu *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, din 15 ianuarie 1978, este realizat de actorul E. Mihăilă-Braşoveanu cu tineri amatori şi cu colaborarea a şase colegi de scenă de-ai lui, prilejuind şi înfiinţarea unui Studio al artistului amator. Salutară iniţiativă, ceea ce înseamnă „mai mult decât o premieră obişnuită" – notează mai târziu ziarul local –, „tinerii din proaspătul înfiinţat studio de teatru lăsând, fără excepţie, o bună impresie" (*Drum nou*, 26 feb. 1978).

Context stimulat de festivaluri

Dar cu ziua de 23 ianuarie 1978, consemnăm debutul unei manifestări de larg ecou artistic şi cultural, longeviv până în zilele noastre, numită mai întâi „Festivalul de Teatru Contemporan", apoi, din anii '90, pentru o mai realistă circumscriere a noţiunii, „Festivalul Dramaturgiei Contemporane". Ne vom referi la cele peste douăzeci de ediţii ale sale într-un capitol separat. Deocamdată, menţionăm că se desfăşoară pe parcurs de o săptămână, are caracter competitiv – cu atribuirea mai multor categorii de premii, decernate de un juriu –, cu discuţii despre spectacolele vizionate şi cu un colocviu tematic, cu participarea oamenilor de teatru invitaţi la Festival.

Pentru prima ediţie, teatrul local şi-a anunţat participarea cu *Interviu* de Ecaterina Oproiu, opţiune inspirată, finalizată cu două premii de interpretare – Paula Ionescu (*Reportera*) şi Costache Babii (*Stângaciu*). Preşedintele juriului a fost numit actorul Mircea Albulescu, iar membrii, pe lângă reprezentanţii autorităţilor

culturale centrale şi judeţene, au fost opt critici, doi dramaturgi, un regizor şi trei persoane din partea oamenilor muncii. Săli pline, prilej de desfătare spirituală şi entuziasm la multe spectacole. Au fost în total 12, la această primă ediţie, şi peste 300 de invitaţi. Ceea ce e mai important şi a definit desfăşurarea altor manifestări de acest tip din ţară, e scoaterea din izolare a unei instituţii teatrale dincolo de perimetrul urbei, până la nivel naţional.

Stagiunea continuă, cu premiera de la sfârşitul lunii februarie a piesei *Eduard II* de Cristopher Marlowe, în regia lui Mircea Marin, tradusă de el împreună cu criticul Marius Robescu (25 februarie 1978). În câteva „note din caietul regizorului", reproduse în caietul-program, aflăm unele semnificaţii ale textului: „Este o meditaţie asupra dialecticii istoriei, o încercare de a înţelege rolul pe care-l joacă pasiunile individuale în istorie şi care în situaţia noastră instaurează haosul [...] pe de o parte avem dimensiunea lineară a detronării unui suveran legitim [...] pe de altă parte psihologia complexă a regelui detronat care, într-o străfulgerare de gând, îşi intuieşte greşelile." Într-un volum de *Incursiuni în istoria teatrului universal*, profesorul ieşean Florin Faifer precizează că piesa a fost jucată în 1593 şi dă câteva referinţe despre subiect: „Un monarh slab, cu înclinaţii nefireşti, Eduard II, plictisit de obligaţiile coroanei, nu poată trăi fără favoritul lui, aventurierul Piers Gavestone [...] Murmurul de revoltă al unor conţi şi baroni se înteţeşte... Gaveston e surghiunit şi decapitat. Jelindu-l, Eduard II ar vrea să-l răzbune. Însă natura nu l-a înzestrat cu bărbăţie." E detronat şi, „în temniţă, încearcă să-şi dea seama unde a greşit" (Editura Timpul, Iaşi, 2010, p. 225).

Distribuit în rolul titular, Mircea Andreescu, pregătit totuşi să joace orice, s-a arătat surprins: „Nu m-a dus niciodată gândul că voi juca în astfel de tragedii, cum


Mircea ANDREESCU în *Eduard al II-lea*
de Cristopher Marlowe

este *Eduard al II-lea* sau cum ar fi *Regele Lear* de Shakespeare. Din punctul acesta de vedere, iarăşi a fost o provocare, şi nu una oarecare. Exact în direcţia opusă personajului pe care-l interpretam eu în *Oul*“ (*vol. cit.*, p. 94). Surprins s-a arătat şi Costache Babii, distribuit într-un personaj viciat: „Interpretam un homosexual, un tip efeminat, favoritul regelui Eduard II. Nu prea îmi plăcea, adică nu era pliat pe felul meu de a fi. Mai în glumă, mai în serios, mie, căruia mi-au plăcut femeile, să fac un homosexual...“ (*vol. cit.*, p. 88). Declarând că un flux dramatic continuu e „insuficient urmat de spectacol“, cronicarul Radu Anton Roman comentează: „Acceptând convenţional formula scenică, reţinerile faţă de spectacolul regizat de Mircea Marin se resorb, expresivitatea viziunii scenice, forţa şi elocinţa metaforelor sale au darul să convingă.“ Şi remarcă „plastica impresionantă a mişcării de grup [...] suport teatral de primă importanţă al ideii, un ritm-metaforă al luptei sângeroase pentru putere dintre două tipuri de forţă: regalitatea, unică şi indivizibilă, şi marea nobilime“. (*România literară* 16–20 apr. 1978) În relatarea sa, Mircea Andreescu subliniază: „Spectacolul era foarte dur. Se juca foarte încrâncenat, era un spectacol care se privea cu crispare.“ „Mircea Andreescu joacă cele două înfăţişări ale regelui Eduard cu talent, cu maturitate profesională, cu virtuozitate uneori“. (Radu Anton Roman) Şi partenerul lui, Dan Săndulescu, evocă un moment tulburător al protagonistului: „Mircea Andreescu a biruit un rol extrem de greu. Era sfâşietor în monologul abdicării, când se agăţa cu disperare de coroană. Când repetam această scenă, stăteam toţi ore în şir electrizaţi, fără a simţi oboseala sau a ne plictisi.“ (*vol. cit.*, p. 70). Cei doi colegi citaţi au parte, de asemeni, de aprecieri elogioase: „În rolul instrument al lui *Gaveston*, Costache Babii, onctuos, punctând perfidii feline, a sugerat cât s-a putut fondul secret al personajului“. (Mira Iosif, *Teatrul*, nr. 4/1978); „În rolul

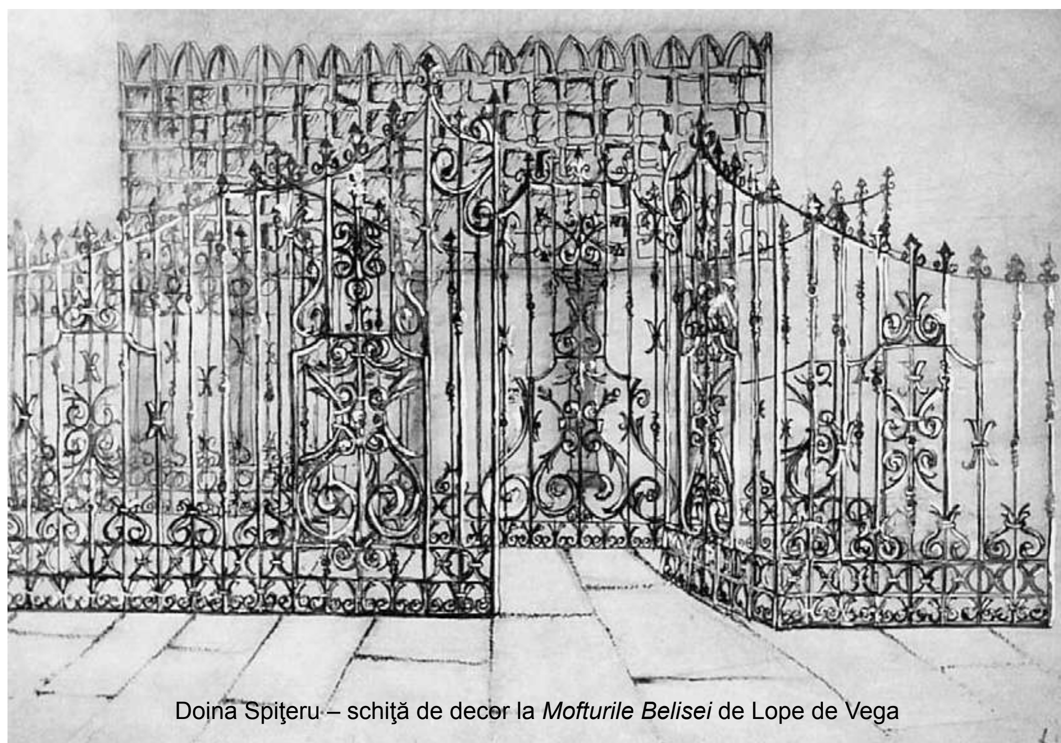

Scenă din *Eduard al II-lea* de Cristopher Marlowe


Costache BABII şi Mircea ANDREESCU în *Eduard al II-lea* de Cristopher Marlowe

lui *Mortimer*, Dan Săndulescu potenţează, printr-un efort de concentrare, tensiunea neliniştii eroului". (Radu Anton Roman) Spectacolul s-a jucat puţin: doar 12 reprezentaţii. „N-a prins" – declară Mircea Andreescu, mâhnit.

S-a mai reprezentat, în 13 mai 1978, o piesă a moldoveanului de peste Prut, Ion Druţă: *Păsările tinereţii noastre*. De structură scenaristică, descifrată competent de regizorul Mircea Marin. Cu accent pe „rafinamentul scriiturii" – cum se exprimă cronicarul Ion Cocora: „Scenele de conştiinţă, de un dramatism atent controlat, fără reverberaţii retorice, alternează cu altele exclusiv lirice, învăluite deseori într-un suav abur de melancolie şi sentimentalism. Semnificaţia piesei e concentrată în replica unei eroine din final: «Păsările tinereţii noastre nu se mai întorc; dar tinereţea există şi va exista.» Acţiunea se desfăşoară într-un spaţiu baladesc, dominat de austeritatea emblematică a albului şi negrului [...] Rigoare regizorală şi actori cu un joc concentrat" – Geta Grapă, Dan Dobre, Paula Ionescu, Maya Indrieş ş.a. (*Tribuna*, 13 iul. 1978)

În încheierea stagiunii (15 iunie 1978), se prezintă o comedie – sau, cum spune un cronicar, „un anume fel de a anunţa sezonul estival" –, *Mofturile Belisei*, a dramaturgului spaniol Lope de Vega, celebru prin recordul de peste o mie de piese compuse (1.500 de comedii, mărturisea el, din care s-au pierdut două treimi) şi de strălucirea lor plină de fantezie şi tipuri savuroase. Conaţionalul său, nu mai puţin celebru, Cervantes, spunea despre dramaturg: „Lope este un stăpân necontestat în monarhia comică; noi, poeţii comici, îi suntem cu toţii vasali" (citat din caietul-program). Multe dintre cuceritoarele sale comedii au ca personaje principale eroine, cum indică şi titlurile: *Ţăranca din Getafe*, *La dona melindrosa*, *Văduva din Valencia* şi cel la care ne referim, *Mofturile Belisei*. Profesoara Ileana Berlogea



Doina Spiţeru – schiţă de decor la *Mofturile Belisei* de Lope de Vega




Doina Spiţeru – schiţă de costume la *Mofturile Belisei* de Lope de Vega




scrie despre ele, într-un fragment transcris în caietul-program: „Eroinele marelui Lope de Vega sunt adevărate studii ale sufletului feminin." Recunoscut a fi capricios. Cum e cazul tinerei Belisa, capricioasă prin temperament. Montarea a fost încredinţată unui regizor de televiziune, Andrei Brădeanu, caracterizat, pentru realizările sale din platou, prin ingenioasă fantezie şi inventivitate. Cu contribuţia scenografei Doina Spiţeru (costume „remarcabile", decorul impunându-se prin „preţiozitate"), Brădeanu a reuşit „o montare spumoasă şi alertă. Dar şi cu sincope de ritm, care fac desfăşurarea uneori anonimă, iar interpretarea se produce în mai multe stiluri": gen „păpuşă mecanică", *Belisa*, când Luminiţa Blănaru putea „duce rolul într-un chip mult mai graţios şi mai atractiv"; „prea recitativ şi prea în faţa scenei", Ion Jugureanu (*Felisardo*) şi Virginia Itta Marcu (*Lisarda*); „cu supleţe şi mult aplomb", Mircea Breazu (*Don Juan*), Melania Niculescu (*Flora*), Mircea Andreescu (*Carrillo*), Dan Săndulescu (*Eliso*); „plastică, plină de sugestie – ca mişcare", Coca Bloos (*Celia*). Şi o observaţie pe care o împărtăşesc, după atâtea spectacole evocate: „Cum, tot aşa, n-am înţeles de ce unui bun actor de comedie, l-am numit pe Gabriel Săndulescu, i se încredinţează roluri absolut episodice [*n.m.* – aici, un grefier], în timp ce alţii din această distribuţie fac eforturi pentru a avea haz". (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 23 iul. 1978) Nu e cazul să-i identific eu.

STAGIUNEA 1978–1979

Stagiunea începe la 10 septembrie 1978, cu comedia *Alibi* de Ion Băieşu, regizată de Tudor Florian, cu o echipă de interpreţi înzestraţi cu haz autentic. În distribuţie – Costache Babii (*Gicu Crucescu*, şef al secţiei de parcuri şi lacuri), Geta Grapă (*Eleonora*, soţia lui), Paula Ionescu (Gabi, fiica lor, studentă), Gabriel Săndulescu (*Bubulac*, adjunct de şef la I.C.R.A.L., doctor în ştiinţe juridice, burlac), Zoe Maria Albani (*Femeia*), Paul Lavric (*Gripcă*, şeful sectorului cadre şi personal), Maya Indrieş (*Valentina*, şefa sectorului părculeţe), Mihai Bălaş-Jujucă (*Bebe,* înconjurătorul pământului), Savu Rahoveanu (*Miliţianul*). „Valoarea de comediograf a lui Ion Băieşu nu stă în alcătuirea cortegiului de proşti, apucaţi, demoni domestici" – scrie Valentin Silvestru –, „ci în ridiculizarea unui mod de viaţă contravenient faţă de cel normal" (*România literară*, 18 mai 1978). Şi iată o mostră, reprodusă de un cunoscut critic literar: „Bubulac [...] a căpătat licenţa şi doctoratul făcând mici servicii gospodăreşti profesorilor. *Dreptul penal* l-a luat pe un perete, *Civilul* pe un raşchetat, *Romanul* pe o faianţă, iar teza l-a costat un schimb de apartament. Escrocheria este scuzată la el de o sinceritate absolută. «– Eu nu mă laud ca alţii, c-oi fi vreun învăţat. M-am învârtit»". (Eugen Simion, *Luceafărul*, 6 mai 1978) Cu 86 de reprezentaţii la activ, comedia regizată de Tudor Florian a avut savoare şi haz autentic. (Ceea ce nu înţeleg: dacă schiţa reprodusă pe coperta a patra a programului de sală e reală, de ce era nevoie de un decor supraetajat, cu mai multe încăperi şi apartamente, al scenografului Ion Cristodulo?)

Eugen Mercus revine la pupitrul regizoral cu piesa *A cincea lebădă* de Paul Everac (16 noiembrie 1978). Lebăda e o balerină din celebrul *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, pe nume Dufy, de care se îndrăgosteşte la un moment dat un personaj cu o funcţie importantă, Vasile Mirea, fapt ce provoacă reacţia reprobatoare a colegilor de muncă. Şi îi provoacă eroului un proces de conştiinţă, tulburat în configuraţia principiilor după care se călăuzea. Ermil Rădulescu scrie în cronică: „Regizorul Eugen Mercus a optat pentru percutarea cinematografică, punctând numai obsesia Dufy. Şi în continuare s-a arătat interesat, cu aplomb, meşteşug şi precizie, de «hăituiala» prin propria conştiinţă a lui *Vasile Mirea*." Al cărui interpret, Nicolae C.


Paul LAVRIC şi Geta GRAPĂ *în Alibi* de Ion Băeşu


Coca BLOOS şi Nicolae C. NICOLAE în *A cincea lebădă* de Paul Everac


Eugenia EFTIMIE în *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu

Nicolae, a devenit „convingător, dând senzaţia unui enorm consum intern spre eliberare". Recitalul spectacolului, spune dânsul, a aparţinut actriţei Coca Bloos în rolul *Dufy*: „Aeriană şi terestră, Coca Bloos a fost lumină pură şi impură, fructul păcatului, dar şi sămânţa din care se poate întrupa firul de iarbă." Fratele lui Vasile, contrapunctul său, *Tit Mirea*, „boem, punând în circulaţie o serie de măşti pentru speriat lumea «serioasă», a găsit în Mircea Andreescu interpretarea exemplară" (*Astra*, nr. IV/113, 1 dec. 1978). Sub aceeaşi semnătură, ni se relatează într-o altă revistă soluţia ingenioasă de încheiere: „Finalul din spectacolul teatrului braşovean [...] când Vasile Mirea dă socoteală în faţa unor scaune goale aşezate pentru şedinţă, este semnificativ". (*Luceafărul*, 16 dec. 1978)

În 9 decembrie 1978 se prezintă, în regia unui alt invitat, Cătălin Naum, şi în scenografia lui Puiu Antemir, o piesă populară vietnameză, tradusă de Paul Cornel Chitic, cu titlul rezumat *Văduvă de lăudat* (din originalul *Povestea unui ghicitor, şi a bogătaşului furat, şi a hoţului păgubitor, şi a văduvei de lăudat*, titlu foarte lung şi ciudat). Comedie de autor anonim vietnamez, din secolele XVIII–XIX, prezentată în premieră europeană la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca. În cronica apărută, în *Drum nou* (25 dec. 1978), Val. [Valeria] Coliban, consideră că ar fi fost „mai potrivită prezentarea ei în cadrul unui studio experimental", însoţită fiind de explicaţiile de rigoare. Poate nici aşa, pentru că iată ce spune Dan Săndulescu, interpretul orbului înţelept şi de bun-simţ: „Piesa a venit direct de la Minister şi la Braşov activiştii culturali au impus-o teatrului fără discuţii [...] Un spectacol atât de prost făcut, încât am vrut să mă ascund în spatele machiajului [...] Noi, actorii, nu înţelegeam ce se întâmplă pe scenă. Veneam dintr-o parte şi ieşeam pe cealaltă parte, fără nicio relevanţă [...] Pentru prima dată în viaţa teatrului, după patru spectacole, am


Andrei RALEA şi Nicolae MANOLACHE în Tinereţe fără bătrâneţe de Eduard Covali

făcut o cerere, semnată de toţii actorii din distribuţie, prin care rugam conducerea teatrului ca acest spectacol să fie scos din repertoriu, fiind o ruşine“. (*vol. cit.*, pp. 128, 129) S-a aprobat, aşa că a însumat doar 6 reprezentaţii.

Dimitrie Roman pune în scenă piesa lui Eduard Covali, *Tinereţe fără bătrâneţe* (17 decembrie 1978). Inspirată din basmul lui Petre Ispirescu, nu dramatizarea lui, cum s-ar putea bănui. „Petre Ispirescu mi-a oferit doar sugestia şi mitul“ – precizează autorul într-un interviu. „Spun că nu e dramatizare, ci piesă originală, deoarece fondul de idei vehiculat de piesă nu aparţine basmului, ci autorului; aşa cum – păstrând proporţiile – Lucian Blaga nu a dramatizat legenda Meşterului Manole, ci şi-a structurat propriile sale idei pe coloana vertebrală a legendei“. (Citat din caietul-program) Dimitrie Roman a realizat spectacolul cu 23 de participanţi, dintre care 9 actori, în scenografia lui Ion Cristodulo, cu costume albe (băsmăluţe şi glugi, femeile; căciuli şi capul gol, bărbaţii), în stil de epopee populară, cu personaje simbol (Dorde, Murgu, Cozia, Suceviţa, Fântâna, Doina, Zâna, Ghionoaia, Ciocârlia etc).

În timpul celei de-a doua ediţii a Festivalului de Teatru Contemporan, s-a inaugurat studioul prevăzut de Eugen Mercus la preluarea direcţiei, dar nu al „artistului amator“, cum se spunea, ci al profesioniştilor teatrului, sub denumirea „Studio 104“ (după numărul de locuri, presupunem) sau „Studioul teatrului contemporan“. Inaugurarea s-a produs cu un debut meritat, deşi tardiv: piesa-monolog într-un act *Tragicul domn Ion al cămilelor* de Darie Magheru (4 martie 1979), parte dintr-o trilogie intitulată *Barbarii*, în care pe lângă Ion Vodă, mai erau evocaţi Decebal şi Horia. Martiri ai neamului. „Darie Magheru duce teatrul expresiei la amplitudini mari“ – îl citează caietul-program pe Mihai Nadin. „El vede cuvintele, mişcarea lor, şi la un moment dat totul devine coregrafia acestora, în cadrul preţios şi sever al


Paula IONESCU și Andrei RALEA în *Pluralul englezesc* de Alan Ayckbourn


Melania NICULESCU și Virginia Itta MARCU în *Pluralul englezesc* de Alan Ayckbourn

plasticii unui tron suspendat între patru vânturi, frânghiile la capătul cărora cămilele ţin cumpăna.“ În *Tribuna* de la Cluj, citat tot în caietul-program, Teodor Mihadaş, o vreme secretar literar al Naţionalului de acolo, mărturisea: „Rar mi-a fost dat [...] să citesc o lucrare lirico-dramatică atât de densă, de maiestuos convulsionată [...] Rar o astfel de construcţie metaforică, aş zice, în talazuri.“ E evocată sugestia celor patru direcţii în care bat vânturile: „Toţi ne rupem zilnic între Iubire-Răsare şi Ură-Apune, Loialitate de miazăzi şi Delaţiune de miazănoapte.“ Autorul a fost denumit „tragicul domn al poeziei“, pentru destinul său literar şi existenţial nefericit; un tânăr concitadin braşovean a scris, memorabil: „Cu Darie Magheru ieşim din Ţara Bârsei şi intrăm în lume“ (Cătălin Badea-Gheracostea, *Astra*, nr. 2–3/239–240, an I/XXIX/, p. 166). „Cu mâinile lunecând în frânghiile ce-i limitează spaţiul de joc“ – scrie Constantin Radu-Maria –, „simbol scenic al limitării libertăţii ţării, al înlănţuirii ei, al legării ui de ţară, de starea şi de destinul ei, George Gridănuşu dă chip omenesc tragic lui *Ion*. Omeneşte tragic, ci nu eroic, în toată frumuseţea robustă a omului ce nu proferează fraze despre ideal, ci îşi trăieşte viril datoria de a muri pentru ţară, în ţara prinsă în frânghii, în ţara ce îl pătrunde pe el, cel sfâşiat de frânghiile trase de cămile, la Cahul“ (*Teatrul*, nr. 4/1979, p. 34). Tulburător moment dramatic, conturat cu excepţională viziune şi expresie artistică de regizorul şi interpretul George Gridănuşu!

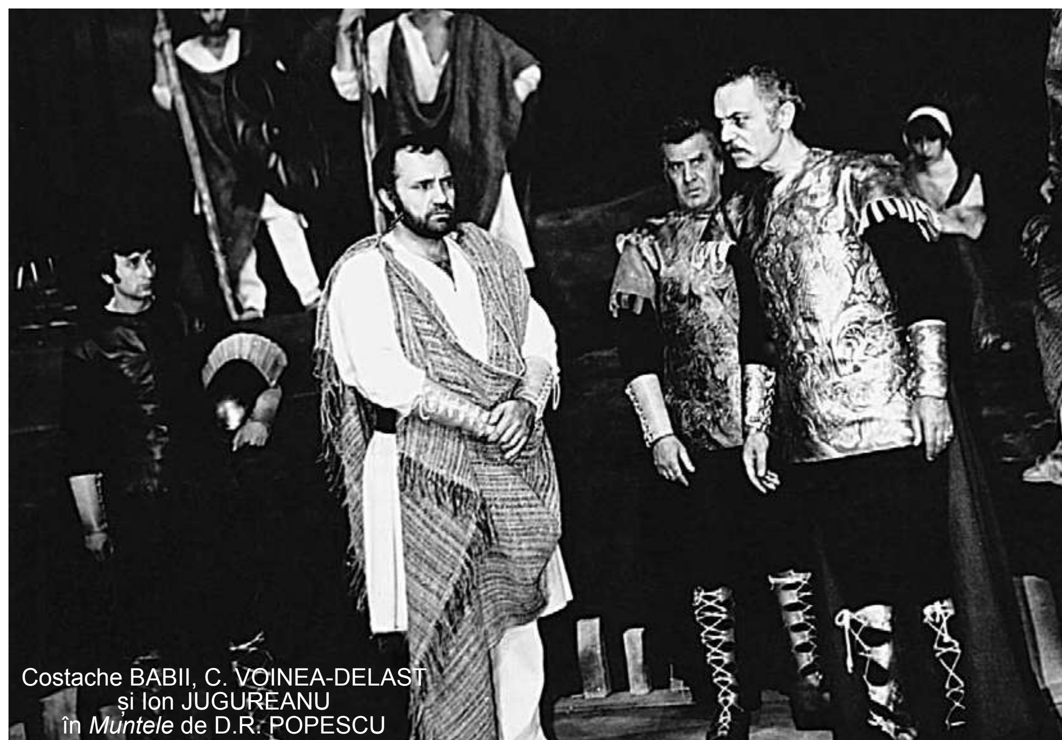
O comedie de succes a devenit, în regia lui Eugen Mercus, *Pluralul englezesc* de dramaturgul englez Alan Ayckbourn (12 martie 1979). Scrisă în 1972, ea a fost prezentată în premieră la Teatrul Mic, în ianuarie 1979. „Interesul vine în primul rând din raportul ce se naşte între caracterul amuzant şi cumva anodin al dramei [...] şi senzaţia care se instaurează treptat dar sigur că banalitatea şi divertismentul sunt aici doar o aparenţă“ – scria atunci, în *Contemporanul*, Aurel Bădescu (12 ian. 1979). Acţiunea se desfăşoară în trei acte, prin dezvăluirea unor aspecte prozaice din universul domestic, care – observă Aurel Bădescu – „îşi are un al doilea chip, ascuns în umbra dulcilor nimicuri vânturate de dimineaţă până seara“. „O comedie de fineţe“ – scrie şi –, „cu un excelent ritm interior [...] şi poate că meritul său prim stă în banalitatea anume pusă la cale“, cu cele trei bucătării „reprezentative pentru starea actuală“ a cuplurilor, cu dialoguri „comice şi triste în acelaşi timp“, certuri conjugale mocnite, conflicte „escamotate cu greutate“. Regizorul Eugen Mercus, ne asigură cronicarul, „nu a ţintit efectul comic în sine. El scoate la iveală [...] cauzalitatea socială a situaţiilor configurate de dramaturg […] cu o morală limpede – cel bogat «compune» muzica după care dansează cei aflaţi în pragul falimentului financiar“. Trei cupluri, cu şapte actori (un rol are dublură) inteligent distribuiţi. În cuplul *Topcroft*, de pildă, Mircea Andreescu completează „cu farmec personal“ umorul personajului (*Sidney*), iar Melania Niculescu (*Jean*) „realizează un tip uman credibil“; cuplul *Wright* îi are pe Nicolae C. Nicolae (*Ronald*), remarcabil „pentru linia comică ireproşabilă“ şi Virginia Itta Marcu (*Marion*), „cu har şi inspiraţie“, ca şi colega sa din celălalt cuplu, Paula Ionescu (*Eva Jackson*); în *Geoffrey Jackson* au evoluat Andrei Ralea şi Nicolae Manolache, lui Ralea cronicarul dorindu-i „un mai pronunţat relief“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 15 apr. 1979).

Mircea Marin prezintă în 8 aprilie 1979 premiera spectacolului cu piesa lui Horia Lovinescu *Citadela sfărâmată*, scrisă şi publicată în 1954, imediat după şedinţa de discreditare de la secţia de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor a piesei sale de debut, din 1953, *Lumina de la Ulmi*, acuzată de formalism, cosmopolitism şi alte „isme“ – persiflate de Lucia Sturdza-Bulandra, directoarea Teatrului Municipal. *Citadela sfărâmată* a însemnat o investigare mai profundă a fizionomiei

unei clase sociale, burghezia, văzută în declin, după schimbarea istorică a raporturilor politice. Cu consecinţa destrămării familiei, socotită citadelă a moravurilor perimate. Superioară în structuri şi sugestii faţă de prima, nici ea nu depăşeşte cercul schematic oportunist, prin caricaturizarea excesivă, până la decrepitudine, a veteranului „citadelei“, Grigore Dragomirescu, prin îngroşarea accentelor ariviste ale unui grup de bogătaşi şi afacerişti, ca şi prin accentuarea tendenţioasă a prototipurilor de adeziune la noua orientare, aşa-zis sănătoasă şi luminoasă: Bunica şi tânăra Caterina. Piesa e, totuşi, un câştig de construcţie, de tipologie şi atmosferă, configurând şi un antagonism filosofic între un materialism schematizat şi un idealism exacerbat prin magie fantastică. Al cărei exponent este Matei, care exercită asupra Irinei o puternică atracţie, prin iradierea argumentelor sale. Personaj izolat – cum se spune – în turnul de fildeş, care a produs o aprigă dispută în mediile ideologice, cerându-i-se autorului condamnarea poziţiei lui, sau măcar o marcată distanţare în atitudine. Lovinescu a optat pentru o atenuare a mirajului idealist, rezolvată printr-un singur cuvânt, rostit de Irina, când află de sinuciderea lui Matei: „Mincinosul!“

În *Astra* şi *Drum nou*, cronicarii locali apreciază montarea lui Mircea Marin, sesizându-i particularitatea de creator. A. I. Brumaru: „Atent (cum şi trebuie, de altfel) exclusiv la structura dramatică a textelor la care lucrează, Mircea Marin ignoră cu bună ştiinţă retorica literară pentru una scenică, ocolind astfel simpla ilustrare a cuvântului prin gest“. (*Drum nou*, 22 apr. 1979) Ermil Rădulescu: „Regizoral, situaţia dramatică este surprinsă cu o excelentă fineţe psihologică. Începând cu decorul conceput tot de regizor […] care imaginează un gen de punte pe care se urcă şi se coboară, oferind, de asemenea, posibilitatea duplicitară de ascunzişuri pentru pândă sau aşteptare [...] Regăsim, astfel, în spectacolul lui Mircea Marin aceeaşi apetenţă pentru o poetică regizorală [...] rezonanţa fiind a unui accent aşezat inspirat şi nicidecum a unei linii apăsate“. (*Astra*, nr. 2, iun. 1979) În distribuţia „bine aleasă“, Mircea Marin „compune fiecăruia un desen de mişcare în scenă de o remarcabilă inventivitate“, astfel că în rolul *Bunicii,* „poate personajul cheie al piesei, Eugenia Eftimie [Petrescu – *n.m.*] care revine după ani pe scena braşoveană, aminteşte de marea şcoală românească de teatru, compunând fără cusur, acumulând până la detaliu toate datele partiturii încredinţate. Pe o traiectorie apropiată spiritualiceşte, Luminiţa Blănaru întruchipând-o pe *Irina* este de un firesc cuceritor“ (Ermil Rădulescu). „Criza ideologică a lui *Matei* [...] este reconstituită cu minuţiozitate şi fină prestaţie psihologică de Dan Săndulescu [...], apoi egoismul […], făţărnicia şi filistinismul […] sunt argumentate în scenă, cu mijloace variate, de la pitoresc la comic […] Maya Indrieş relevă nuanţat destinul *Emiliei*; împlinirea lui *Petru*... a lui *Dan*... a *Caterinei*... este potrivit şi convingător exprimată de Nicolae Manolache, Dan Dobre şi Coca Bloos“. (A. I. Brumaru).

Comedia *Noul Adam* de scriitorul bulgar Ivan Martinov încheie stagiunea 1978–1979. Autor al mai multor romane, nuvele şi povestiri, acesta scrie pentru teatru şi comedia iniţial intitulată *Al treilea nu se poate*, reprezentată la Braşov cu titlul *Noul Adam*. Nostimada e că în ipostaza de regizor apare aici cunoscutul actor comic Paul Lavric, care dirijează nu mai puţin de zece colegi în spectacol şi declară în caietul-program că îi place să râdă: „Sunt un partizan al comediei. Îmi place să râd! Râd cu lacrimi! [...] Şi, ca actor, îmi place să aud şi spectatorii râzând.“ Şi ca regizor, presupun... Dacă s-a jucat de 61 de ori, or fi râs, ei, de bună seamă!



Costache BABII, C. VOINEA-DELAST și Ion JUGUREANU în *Muntele* de D.R. POPESCU

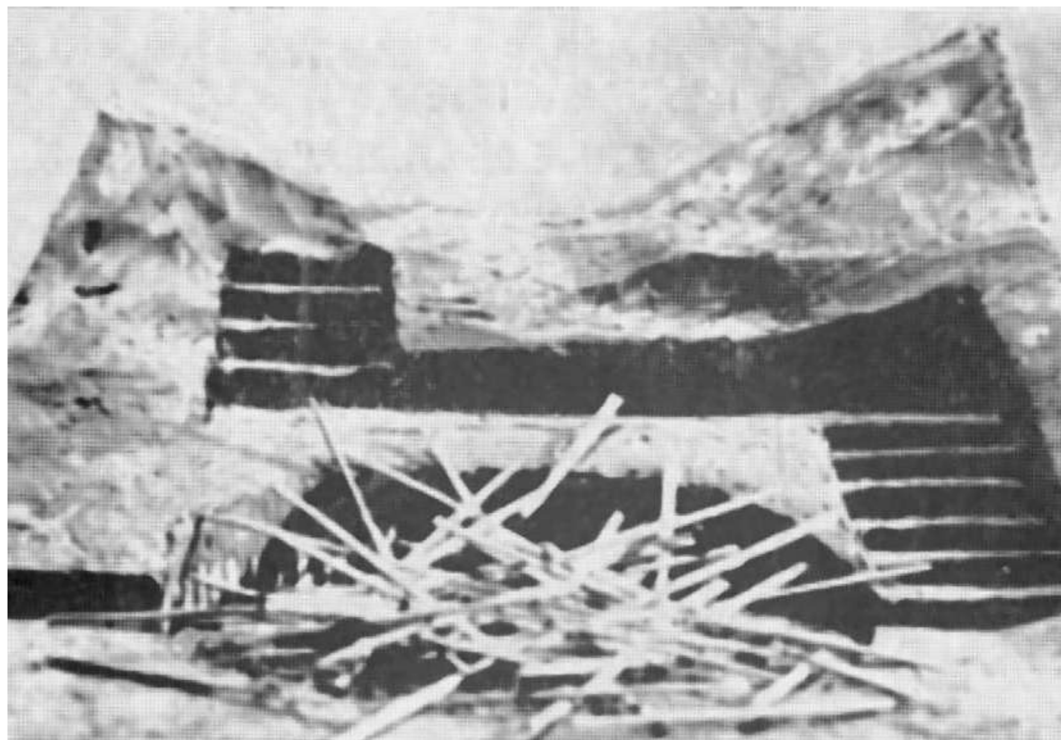
STAGIUNEA 1979–1980

La 15 septembrie 1979 debutează noua stagiune, cu piesa lui D. R. Popescu *Muntele*, în regia lui Eugen Mercus. Nu era prima lui piesă inspirată dintr-o pagină de istorie, dar era prima cu adevărat istorică, evocând un episod mai puţin cunoscut, de dinaintea înfiripării statului dac, de pe vremea geţilor conduşi de Dromichaites (pe la anul 300 î.Hr.). Scrie Nicolae Iorga că „locuitorii de la Dunărea de Jos aveau în fruntea lor un şef regal, pe mărinimosul Dromichete, care învăţă pe geţi să se lase de vechiul lor desfrâu şi-i crescu pentru o viaţă curat ostăşească, bărbătească“ (*Istoria poporului românesc*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985, p. 30). D. R. Popescu dă câteva detalii despre geneza piesei, răspunzând unei solicitări a criticului Valentin Silvestru, reproduse în caietul-program. De pildă, că Dromichaites s-a aflat într-un război cu Lisimah, pe care regele macedonenilor l-a pierdut. Devenind prizonierul lui Dromichaites, acesta nu numai că îi cruţă viaţa, dar îl şi eliberează. Dromichaites avea 42 de ani, iar Lisimah 64 – mai spune D. R. Popescu. Şi-l citează pe Strabon, care „vorbeşte despre un munte sfânt, Kogaionon. După unii, ţara e aşezată în jurul muntelui, adică a lui Zamolxe“. Interesante relatări despre întâmplări şi figuri istorice cu câteva sute de ani înainte de Hristos, bogate în tâlc, care justifică interesul autorului. Valentin Silvestru face o asociere cu Romulus cel Mare, spunând că „în timp ce la Dürrenmatt [...] colocviul dintre regele roman şi căpetenia barbară are ca obiect generalităţi privind civilizaţia, cultura, umanitatea, în *Muntele*, dezbaterea angajează distinct concepte şi stări privitoare la destinul naţiunii“ şi conchide că „farmecul piesei stă în poetica şi, în acelaşi timp, lucida interferenţă între legendă, istorie şi actualitate“ (*România literară*, 23 iun. 1977).

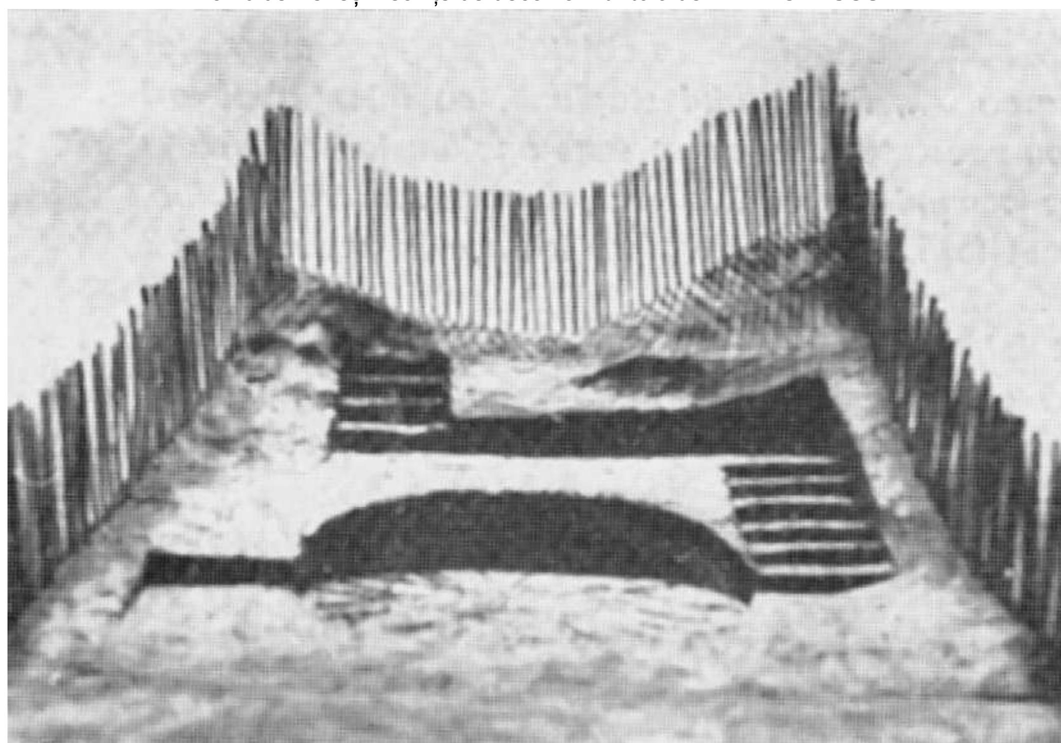



Romulus Peneș – schițe de costume la *Muntele* de D.R. POPESCU



Romulus Peneș – schițe de decor la *Muntele* de D.R. POPESCU



În cronica spectacolului, Ermil Rădulescu spune că regizorul Eugen Mercus „S-a străduit să sublinieze fiecare notă de pe portativ“, astfel că „profesionalitatea şi minuţia au mers până acolo încât s-au dublat în plastica mişcării scenice de cunoscuta coregrafă Adina Cezar [...] şi muzical prin acordurile sensibile ale compozitorului Dorin Liviu Zaharia“. De altfel, dramaturgul chiar mărturisea că a folosit din plin bocetele, cu o vârstă imemorabilă. Cineva care semnează cu numele meu (adică eu, Constantin Paraschivescu) în revista *Teatrul*, dă o sugestie despre cadrul scenografic realizat de Romulus Feneş: „Un plan înclinat (un munte? muntele?... posibil!), cu stupi risipiţi pe înălţime şi împrejmuire de bârne. Loc simbolic, loc de refugiu şi meditaţie [...] de aici se înalţă blestemele şi bocetele.“ Iar armoniile impresionante ale muzicii îşi găsesc o desăvârşită expresie în Lavinia Teculescu, „o actriţă de un talent remarcabil şi de o forţă dramatică remarcabilă, reîntoarsă după mulţi ani pe scena braşoveană, care a lansat-o“ (*Teatrul*, nr. 10/1979, p. 35). În privinţa celorlalte interpretări, cronicarul braşovean menţionează: „Excelent de omogenă echipa“. Şi laudă creaţia lui Costache Babii (*Dromichaites*): „Nicio clipă nu a confundat, spre meritul său, comicul cu umorul. Ca interiorizare, compoziţia este aproape perfectă.“ Actorul a primit, de altfel, la ediţia din 1980 a Festivalului de Teatru Contemporan, diploma revistei *Teatrul* pentru rol. Şi să-i ascultăm părerea: „Am văzut în piesă doi timpi istorici pe care i-am topit în interpretarea mea: unul în antichitate, când a trăit Dromichaites, şi altul în contemporaneitate, în secolul XX. Personajul l-am racordat la acest timp al creaţiei mele“ (din convorbirea cu Steluţa Suciu, *vol. cit.*, p. 86). „Spectacol cu virtuţi artistice pregnante“ – conchide Ermil Rădulescu (*Drum nou*, 23 sept. 1979).

Peste exact o săptămână, în 22 septembrie, se prezintă premiera dramaturgului local Emil Poenaru, *Fluturi cenuşii*. O dramă de familie, cu substrat etic. Un accident produce amnezia definitivă a soţului, soţia resimte consecinţele până la astenie, copiii lor mari, un băiat şi o fată, sunt şi ei afectaţi de situaţie. „Se încearcă chiar, până la un punct, depăşirea simplei anecdotici, transferarea sensurilor într-o simbolistică metaforică“, povestea fluturilor cenuşii, „care marchează o obsesie de sorginte ibseniană“ – citim în *Drum nou*. Mă rog, sugestie poetică, numai că autorul nu ştie să o şi fructifice, într-o acţiune clară şi logică: „Emil Poenaru, în textul propus pe scenă [*n.m.* – „pentru scenă“ e corect], abandonează relaţia-suport a lucrării, adăugând o intrigă parazitară.“ Nu ne mai interesează care. Spaţiul scenografic (Constantin Russu) aminteşte construcţia de film – observă cronicarul. „Nimic nu ar fi rău în aceasta, dacă Alexandru Tocilescu [*n.m.* – regizorul] nu ar complica relaţiile dintre personaje, discursivând excesiv“. *Soţul*, Mircea Andreescu („interesant ca tipologie“), *soţia*, Virginia Itta Marcu („prea ştearsă“), iar cei doi tineri, Coca Bloos şi Nicolae Manolache („excesiv astenici şi debusolaţi“) (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 7 oct. 1979).

În octombrie, se lansează a treia piesă originală de la începutul stagiunii şi a doua cu autori locali: *Ultima minune a lumii* de Dimitrie Roman şi Alexandru Pop (13 octombrie 1979). Dimitrie Roman a mai fost prezent pe afiş cu alte piese, iar Alexandru Pop (contabil-şef la o cooperativă de consum) a mai publicat trei piese într-un act despre agro- şi zoo-tehnică, pentru formaţii de amatori. Nu ştim în ce constă „minunea lumii“, dar ştim că pentru autori s-a concretizat în premiul concursului organizat de Teatrul de Comedie din Bucureşti şi revista *Teatrul*, în 1979. Acţiune la sate, personaje din cooperative agricole, comic presupus de limbaj şi accent, având în vedere originea diferită a unor personaje: „ardelean neaoş“, „moldoveancă şi oltean din naştere“. A. I. Brumaru scrie, în caietul-program: „Hazul se porneşte, dar, fără a se apela constant la dintele satiric, comedia aceasta nu răneşte, nu neagă, ci afirmă şi mai mult îmbărbătează, prin condiţia ei intrinsecă de etalare


Andrei RALEA şi Melania NICULESCU în *Nu se știe niciodată* de George Bernard Shaw

a noilor trăsături morale (e vorba de subordonarea intereselor personale celor colective) într-un context dramaturgic specific farsei de inspiraţie şi sorginte populară [...] Un regizor de considerabil talent, l-am numit pe Mircea Marin [...] nădăjduim a ne propune un spectacol antrenant, ascuţit în spirit şi comunicativ, credem – din premise – şi că de lungă durată“. S-a împlinit, iată, cu 135 de reprezentaţii.

Anul 1980 începe cu un Bernard Shaw – *Nu se ştie niciodată* (19 ianuarie 1980) –, care putea fi spumos şi distins, dar n-a trecut de pragul simplei urcări pe scenă, printr-o evoluţie banală, lipsită de spirit. Păcat! Regizoarea Nicoleta Toia n-a văzut mai mult decât o intrigă cu personaje anacronice, lipsite de duh, şi a coborât comedia rafinată şi spumoasă la nivelul de vodevil. „Cu toate că s-a ferit de prea multă muzică (fapt ce trebuie apreciat)“ – scrie cronicarul –, „maniera de vodevil, şi ea doar aparentă la Shaw, transpare în detrimentul comicului rafinat.“ Ne bucurăm să aflăm că harurile speciale de comedian ale lui Paul Lavric şi-au găsit o împlinire care îl detaşează în fruntea distribuţiei, într-un rol realizat cândva magistral de prestaţia stilată a lui Jules Cazaban, la Teatrul Municipal: „L-au înţeles pe Shaw într-o mai serioasă profunzime Paul Lavric (în rolul important al chelnerului, cu nuanţări într-o gamă multiplă şi solid profesionistă)“; dacă ar fi avut şi ţinuta de nobleţe a personajului, pe lângă hazul sclipitor, atunci putea fi acreditat cu o meritată creaţie. „Nicolae Manolache (*Valentine* [...] vesel şi uşuratic în amor) [...] Ştefan Alexandrescu (cu tuşe sigure, caracterizate în *Finch Mc Comas*), Paula Ionescu (*Gloria* ei are harul necesar), Maya Indrieş (remarcabilă prezenţă scenică în ciudata *doamnă Clandon*) [...] În concluzie, aşteptăm un mai reprezentativ spectacol Shaw“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 3 feb. 1980).


Scenă din *Soldatul necunoscut* de Peter Ustinov

O opţiune inspirată a fost înscrierea în repertoriu a piesei-pamflet *Soldatul necunoscut şi soţia lui* de Peter Ustinov (actor, regizor, scenarist, producător şi dramaturg englez), a cărei premieră a avut loc în 19 martie 1980, în regia lui Eugen Mercus. Autorul declara, într-un interviu, despre piesă: „Subiectul ei este tragerea pe sfoară, trimiterea la moarte a soldatului necunoscut de către generali şi politicieni. Două milenii i-au trebuit ca să realizeze treptat acest lucru, să înţeleagă ce se întâmplă cu el, ca într-o zi să refuze să moară" (reprodus din caietul-program). În ficţiune, desigur, că în realitate... anii noştri dovedesc că nu s-a învăţat nimic din tragedia istoriei! Rechizitoriu antirăzboinic, cu expresie satirică, uneori glumeaţă, dar cu substrat tulburător, dramatic, cu profunde motivaţii umaniste. Dezvelirea unui monument funerar al Soldatului Necunoscut, transmisă la posturile de televiziune, ia proporţiile unui eveniment propagandistic nu pentru omagierea eroismului victimei, ci pentru a susţine acţiunile militarismului agresiv. Pamflet demascator, piesa lui Ustinov parcurge – cum spune Ion Cocora – „un cutremurător itinerar prin infernul istoriei". În evocarea a două momente sugestive fiecărui război – plecarea soldaţilor la luptă cântând şi întoarcerea celor ce mai trăiesc, răniţi, în cârje şi în zdrenţe –, autorul reproduce scene emblematice din trecutul istoriei, în episoade relevante: Roma antică, Evul Mediu timpuriu, Reforma, Secolul galant, Revoluţia de la 1789, Restauraţia, Primul Război Mondial şi contemporaneitatea. Structura cinematografică se constituie într-un demers riguros în demonstrarea absurdului unui asemenea fenomen distrugător, cu entităţi care se repetă în timp: Generalul, Sergentul, Arhiepiscopul (cel mai periculos dintre toţi, interpretat de însuşi Ustinov la Londra), soţia soldatului (eternă văduvă, mereu însărcinată cu un copil ce nu-şi va vedea tatăl niciodată), Rebelul liber-cugetător, Inventatorul diabolic, profitor al

acestor vremi (autor al scării de la şa, al ghilotinei, al gazelor toxice). „Inventatorul" – scrie Ion Cocora – „devine, în spectacol, personajul-temă. Inventatorul întruchipează, în accente apăsat groteşti, ipostaza creatorului aservit mecanismului puterii până la autoanularea propriei conştiinţe." Personajul e definitoriu „pentru modul cum Eugen Mercus îşi gândeşte şi lucrează spectacolul [...] Subliniat de câteva inspirate «songuri» compuse de Nicu Alifantis, spectacolul pare de stil şi manieră brechtiană, se menţine constant în forţă şi ritm." În revista *Teatrul*, cronica Mirei Iosif aduce precizări; „Reprezentaţia e complexă la toate nivelurile ei, seducătoare prin precizia şi echilibrul stilistic al interpretărilor, prin simetriile unui joc multinuanţat, prin sugestiile vizuale." Astfel, *Generalul* – Dan Săndulescu – „a ipostaziat proteic, luând mereu distanţa necesară"; „Costache Babii a dat necesara corpolenţă şi obtuzitate eternului *Sergent*"; „Paul Lavric a dimensionat corect – mai puţin nuanţat – statura *Prelatului*, instrument al unei veşnice divinităţi, necesare maselor precum opiul"; Nicolae Manolache (*Soldatul necunoscut*) şi Luminiţa Blănaru (*Soţia lui*) „au dat clar, convingător şi pur cuplului argumentat, haz trist şi ironie dureroasă situaţiei lor repetate" (*Teatrul*, nr. 4/ 1980, p. 71). Iar Ion Cocora detaliază interpretarea, cu sublinierea că *Inventatorul* e redat de Mircea Andreescu „cu un impresionant joc de măşti, inteligent tensionat, sub care se ascunde deopotrivă sarcasm şi perfidie, ticăloşie şi lipsă de scrupule" (*Tribuna*, nr. 15, 10 apr. 1980).

Stagiunea cu patru piese româneşti din şase se încheie la 31 mai 1980, cu premiera piesei *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian, în regia lui Mircea Marin. Se găsesc printre hârtiile mele câteva pagini despre spectacolul care m-a entuziasmat (nu ştiu ce-au vrut să fie ele: cronică sau, cum se spune, „piedică în calea uitării"), pe care le-am citit acum cu plăcută mirare şi-mi iau îndrăzneala de a le reproduce aici, printre altele şi pentru că mă regăsesc la vârsta lui Bogoiu din piesă şi în obsesia lui de a căuta Nordul, fascinaţie estetică pentru mine:

„O piesă atât de cunoscută – pentru unii – şi atât de frumoasă – pentru mulţi –, o vezi întotdeauna cu plăcere, mai ales când aripa poeziei bate ispititor şi rodnic asupra atmosferei şi relaţiilor scenice, asupra personajelor. Jocul «de-a fericirea», de-o vacanţă, al eroilor lui Mihail Sebastian, e, în acelaşi timp, esteticeşte vorbind, şi un fel de «joc de-a frumuseţea», pe care îl trăiesc, mirate şi emoţionate, o vreme, pentru ca apoi să se desprindă de el, stinghere şi triste, ca de o realitate fictivă, de care nu te poţi lega mai mult şi mai adânc ca de realitatea adevărată. Oricât de convenţional şi evaziv pare jocul acesta de-a frumuseţea, vine o clipă când personajele trăiesc marea lor revelaţie, care le transfigurează, le dă parcă o nouă conştiinţă de sine, lucidă şi amară, o nouă putere – puterea de a renunţa, în numele unei armonii care trebuie să rămână abstractă şi pură precum cristalul. Numai arta poate crea asemenea materialităţi abstracte, ca perfecţiunea statuilor încremenite într-un instantaneu sau splendoarea cromatică a unui tablou.

Există, în spectacolul montat de Mircea Marin la Braşov, un moment de revelaţie estetică de o deosebită frumuseţe şi plasticitate poetică: actul trei. Actul despărţirilor, trist şi rece. Cu îndrăzneală şi inspiraţie, regizorul pune să se aştearnă fuioare de vată pe brazii din preajma vilei, pe balustrada terasei, pune pe umerii personajelor paltoane şi la gât fulare, transmutând acţiunea despărţirilor într-un evident timp friguros, de iarnă, când te strângi în tine, trist şi stingher, deşi de fapt e septembrie. Timpul interior al personajelor. Şi această sugestie se conjugă firesc cu starea lor de intimitate poetică, cu frumuseţea de care nu se vor rupe, sufleteşte, oricât ar ninge şi ar fi frig în anotimpul realităţii. Mai există un moment de identificare suavă cu convenţia, atunci când jocul abia a prins şi pe nava imaginară


Ion JUGUREANU şi Paula IONESCU în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian


Nicolae C. NICOLAE şi Paula IONESCU în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian

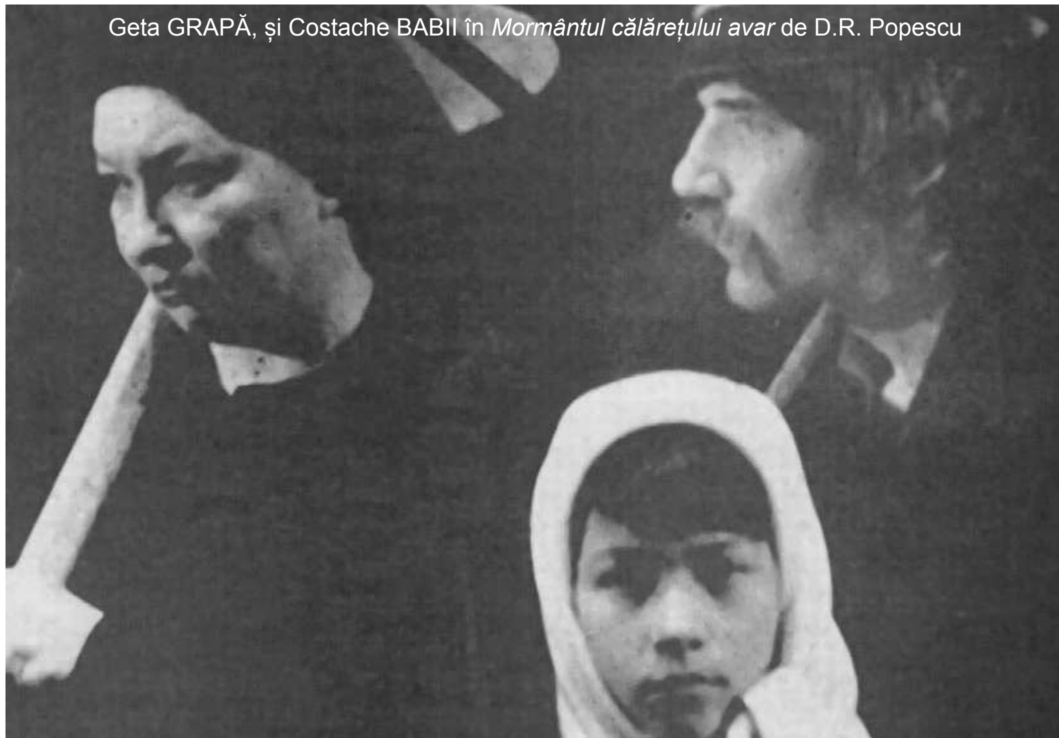
a căpitanului Bogoiu suie doi pasageri clandestini; atunci, dintr-o solidaritate spontană, cei şase navigatori teatralizează cu atâta elan şi candoare a paradoxului situaţia, încât în izbucnirea lor se simte fascinaţia transfigurării şi bucuria pe care o poate crea, pentru om, taina împărtăşită.

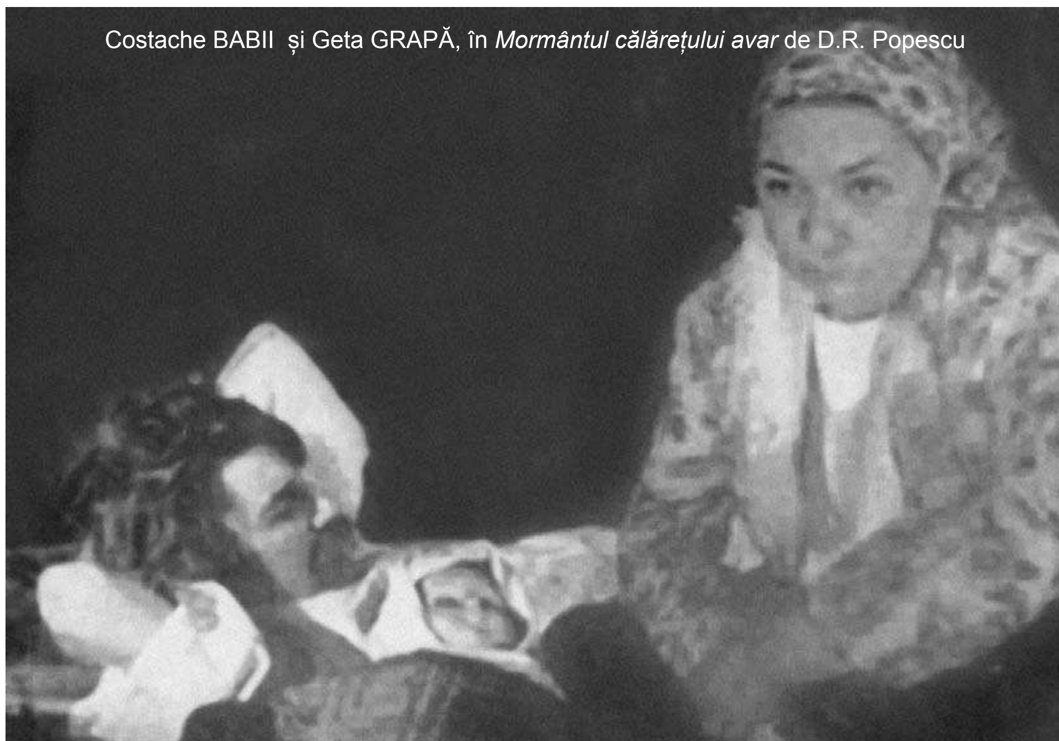
Spectacolul lui Mircea Marin redă, aşadar, în tonuri picturale şi ecouri lăuntrice, frumuseţea estetică a jocului. Într-un decor deschis, ca puntea unei nave, spre brazi şi depărtări de carton (Ion Cristodulo). Şi personajele o susţin, în cea mai mare parte prin interpreţii lor bine distribuiţi, nu încă omogenizaţi, însă, pe-un ton şi pe-o dezvăluire mai generoasă a atâtor «voci mici din care e făcută o tăcere mare». După un act de clopoţel şi uşor ca o trecere fugară, Paula Ionescu găseşte tonuri de adâncă sensibilitate şi rezonanţă pentru *Corina*; Nicolae C. Nicolae e primul care deschide, fascinat, porţile frumuseţii convenţionale, mărturisind cu molipsitoare voluptate patima lui *Bogoiu* de-a căuta pretutindeni *Nordul*; *Jeff* e un adolescent cu norii neîncrederii de a fi luat în seamă, în ochi – Gabriel Costea. Bun pe şezlongul său, Ion Jugureanu – *Ştefan Valeriu*, dar nu şi când se ridică şi lasă acolo o pală de intimitate, rămânând apatic şi eliptic. Izbutite cupluri creează Constanţa Comănoiu–Ştefan Alexandrescu (*Madame Vintilă–Maiorul*), Geta Grapă – Victor Ionescu (*Un călător–Nevasta lui*), nelipsite, totuşi, de unele îngroşări ostentative, uneori. Neanunţat în program (unde figura Nicolae Albani), Dan Săndulescu face din apariţia *Mecanicului* o scenă gustată, pentru tipul neaoş ardelenesc, pe care-l schiţează."

STAGIUNEA 1980–1981

Dacă stagiunea anterioară a avut pe afiş patru piese româneşti din şase, actuala are cinci româneşti din şapte. Şi nu cu autori oarecare, ci afirmaţi în domeniu, cu însuşiri relevate de toţi comentatorii: D. R. Popescu, Marin Sorescu, Tudor Popescu şi Iosif Naghiu dintre contemporani şi unui singur din perioada interbelică, Victor Ion Popa.

Stagiunea se deschide chiar cu numele lui pe afiş, în direcţia propriei orientări a unui repertoriu teatral şi înspre publicul cel mai viu şi spontan al vârstei fragede, copiii: *Păpuşa cu piciorul rupt* şi *Pufuşor şi Mustăcioară*, e spectacolul de deschidere – „pentru cei mici, şcolari, pionieri şi voinici, şi pentru părinţi şi bunici" –, regizat de un profesionist al genului, Radu Popovici (20 august 1980). Se pare, cu reală aplicaţie, dacă s-a jucat de 79 de ori. Cele două titluri reprezintă şi pilda concretă a autorului la iniţierea „pentru prima dată la noi [*n.m.* – în 1925, ca regizor la Teatrul Poporului, fondat de Nicolae Iorga] a ideii unui teatru pentru copii" (notează Cornel Simionescu, în tabelul cronologic alcătuit la volumul V. I. Popa – *Muşcata din fereastră*, Editura Minerva, B.P.T, 1984, p. XXXVI). Ceea ce constată el e că cele scrise până atunci erau submediocre. Cercetătorul Virgil Petrovici consemna, în volumul consacrat personalităţii lui Victor Ion Popa: „Întrucât, la vremea respectivă, literatura dramatică specifică acestei categorii de spectatori se rezuma doar la câteva piese submediocre, scrise pentru a fi jucate de copii la serbările şcolare, Victor Ion Popa se străduieşte, şi reuşeşte, să alcătuiască un repertoriu special pentru acest gen de teatru." Cu piese în versuri, „de preferinţă în metrica versului popular, scurt, muzical", jucate de actori maturi. „În sprijinul acestor principii, V. I. Popa pune în scenă piesele sale *Pufuşor şi Mustăcioară* şi *Păpuşa cu piciorul rupt*, precum şi altele, de Sarina Cassvan, Lia Hârsu, Alice Gabrielescu şi George Mihail Zamfirescu, cu *Sfârlă năzdrăvanul*". (Victor Ion Popa: *Mic îndreptar de teatru*, Editura Eminescu, 1977, p. 56) În spectacolul braşovean, *Păpuşa* a fost Luminiţa Blănaru, *Pufuşor* – Nicolae Manolache, *Mustăcioară* – Coca Bloos.


Geta GRAPĂ, și Costache BABII în *Mormântul călărețului avar* de D.R. Popescu


Costache BABII și Geta GRAPĂ, în *Mormântul călărețului avar* de D.R. Popescu

Aici, la Braşov, bate pulsul teatrului contemporan

Primul dintre contemporanii reprezentaţi în stagiune e Tudor Popescu, cu *Jolly Joker* (18 decembrie 1980). „După *Paradis de ocazie* şi *Omul nu-i supus maşinii*" – scrie Tudor Popescu în caietul-program –, „*Jolly Joker* aduce în prim-planul atenţiei un aparat birocratic excedentar şi inutil, cu efect invers scopului pentru care a fost creat." În cronica din revista *Teatrul*, Mira Iosif notează: „În regia lui Eugen Mercus, spectacolul capătă cadenţe tăioase [...] Un joc caricatural, cu măsură, în care s-au remarcat câţiva dintre bunii actori ai trupei. […] Aşa cum cere şi piesa, spectacolul are un protagonist, pe Costache Babii, asul combinaţiilor, care joacă în multiple registre comice, neexcluzând coarda dramatică [...] la Braşov se face simţită prezenţa «vrăjitorească» a animatorului de teatru. Aici bate pulsul teatrului contemporan, iată esenţialul". (Mira Iosif, *Teatrul*, nr. 1/1981, p. 59). Audienţă maximă – 118 reprezentaţii

Măgulitoare apreciere. Inutil să spun că aş fi formulat-o şi eu, în alţi termeni, dar cu aceeaşi idee. E încununată munca lui Eugen Mercus, cu har „vrăjitoresc", şi scena artistică din centrul ţării, cu pulsaţiile vii ale vremii. Dăruire inteligentă şi talent. Confirmate şi de ediţiile periodice ale Festivalului găzduit aici.

În acest context de generoasă condiţie creatoare, Mircea Marin realizează un spectacol „care se juca cu casa închisă" (cum spune Steluţa Suciu): *Mormântul călăreţului avar*, în propria versiune scenică, după piesa cu un titlu mai lung (*Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania*) de Dumitru Radu Popescu (30 decembrie 1980). Autorul porneşte de la mărturisirile unor arheologi care au descoperit undeva, în Transilvania, o necropolă avară, cu oseminte de prin veacurile VI-VII. Mormintele fuseseră jefuite de populaţia băştinaşă. Piesa povesteşte „viaţa unei femei anonime din Transilvania [… care] începe din vremea celui de-Al Doilea Război Mondial şi nu se sfârşeşte nici în zilele noastre" (citat din caietul-program). Text de peste 150 de pagini, imposibil de transpus în întregime într-un spectacol. Frescă de 14 tablouri-metaforă, cu titluri simbolice (*Maşina fericirii*, *Moartea celui nevăzut*, *Virginia celestă şi dinozaurii*, *Nunta* etc.). „Dumitru Radu Popescu e primul dramaturg român, cred, care cutează o cronică politică de treizeci de ani, în spirit brechtian, pe o structură narativă, cu un curs secvenţial, în tonalitate tragică". – scrie Valentin Silvestru (*România literară*, 22 ian. 1981) Într-o pledoarie-eseu despre valoarea Omului ca întrupare a energiei iscoditoare, a voinţei ce stabileşte o punte de legătură între trecut şi viitorul năzuit, care îşi zideşte o istorie ce-o trăieşte în mod conştient, Mircea Marin punctează, în caietul-program, efortul acestuia spre desăvârşire: „Cu tălpile adânc înfipte în pământul răscolit de evenimente contradictorii, conştiinţa colectivităţii îşi lipeşte fruntea arzândă de bolta răcoros-alinătoare a cerului, pe care strălucesc stelele idealului moral." „Este istorie în piesele lui D.R. Popescu" – consemnează şi Mircea Ghiţulescu –, „dar nu în formula reconstituirii, ci o istorie etică; nu istoria, ci oamenii care o restructurează sunt în prim-plan" (*O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 214). A avut probleme spectacolul cu organele de partid: trei luni s-au consumat în vizionări îndoielnice, cu previzibilă interzicere, până la intervenţia lui Cornel Burtică din Comitetul Central. Activiştii judeţeni s-au conformat, au dat aprobarea, dar cu condiţia de a nu fi prezentă şi în Festivalul de Teatru din 1981. Cum spectacolul s-a prezentat totuşi în Festival, după două săptămâni a fost oprit (aşa se explică numărul redus de reprezentaţii – doar 15, la un spectacol care se juca cu casa închisă). Ce-i speria într-atât pe tovarăşii de la partid? Ne dă o mărturie Dan Săndulescu, în dialogul cu Steluţa

Suciu: „În scenă apărea o camionetă care bântuia de-a lungul piesei în diverse ipostaze... Pe camionetă, la început, era un imens tablou, fără imagine distinctă. Sugera un portret cu trimitere la Guguştiuc, aşa se spunea în piesă... Numele adevărat al lui Stalin era Djugaşvili şi avea aceeaşi cadenţă cu numele personajului amintit, Guguştiuc. Se râdea copios, mai ales când se aclama sacadat, aşa, ca la şedinţele de partid. Discursurile funebre, banderolele roşii cu negru trimiteau fără dubii la înmormântarea tătucului Stalin. Într-o altă ipostază, camioneta devenea maşina securităţii, în care ţăranul Ulă era bătut... pentru a se înscrie în gospodăria colectivă. Apoi, maşina transformată în masă festivă pe care, în final, era aruncat Gilu mort [*n.m.* – securistul], urmat de alaiul de morţi ai piesei, îmbrăcaţi în alb, ca o sugestie a celor care au pierit de mâinile securităţii" (*vol. cit.*, pp. 62, 63). La rândul lui, Costache Babii îi explică Steluţei Suciu de ce a interpretat personajul său cu atâta înverşunare: „Am afirmat, de multe ori, că pe Bască, activistul de partid, l-am cunoscut – înainte de a-l interpreta – din vremea copilăriei mele. L-am văzut cum intra în casă cu obrăznicie şi, împreună cu alţi indivizi reprezentând noile organe, ne făcea percheziţie [...] Bască nu e un personaj propriu-zis de comedie. Spectatorii râdeau de un odios, de hâdoşenia-i morală. Sala jubila că pe scenă, un ins, exponent al unor structuri politice care ne-au maltratat fizic şi moral, era biciuit de interpretarea mea [...] Acum, gândindu-mă bine, consider că prin interpretare noi realizam un spectacol subversiv" (*vol. cit.*, pp. 98, 99). Costache Babii a fost premiat în 1981, pentru interpretarea rolului *Bască*, de către A.T.M. (Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică) şi la Festivalul de Teatru Contemporan din localitate.

Consemnăm opiniile cronicarului Valentin Silvestru despre spectacol: „Atitudinea scriitorului, timbru specific al teatralităţii româneşti moderne, se regăseşte în spectacolul creat de regizorul Mircea Marin, scenograful Mihai Mădescu, muzicianul Dorin Liviu Zaharia şi, practic, aproape toată trupa braşoveană [...] Modalitatea de interpretare e determinată de polarizarea grupurilor în jurul a două teme: înfruntarea în acţiune şi meditaţia în dezbatere, ambele tratate intens conflictual." Sunt 22 de personaje şi 9 apariţii figurând mirese şi ţărani. „Geta Grapă" – scrie Valentin Silvestru – „dă statură impozantă, în deplin firesc şi cu reflexivitatea cerută, eroinei *Maria*, generalizând şi particularizând cu aceeaşi amplă capacitate de întruchipare. Costache Babii creează, în numitul Bască, o figură antologică. Chipul, de aspect plăcintos, adumbrit de cataplasma bleumarină de pe cap, lucirile perfide ale ochilor, rânjetul pieziş, smerirea, mimarea neroziei îmbinată cu nerozia autentică, limbuţia împiedicată, rodomontadele şi gargariselile în vorbire, mai târziu aerul de mucenic, sunt, toate, realizate cu invenţie bogată, cu măsură exactă şi admirabilă plasticitate [...] Din altă plămadă, *Gilu*, creat de Dan Săndulescu, e desenat în linii tari şi precise, ca tip al deformări dezumanizante prin cecitatea produsă de funcţie […] Nu se folosesc tonuri tranşante şi motive schematice, ci se încearcă a se stabili gradualităţi, uneori chiar oportune ambiguităţi.[Concluzia domniei-sale: „Explorarea aceasta [...] a dat [...] una din cele mai importante opere scenice actuale."

O, Doamne! De ce a plecat băiatul ăsta, Mircea Marin – în plenitudinea afirmării cu atâtea creaţii excepţionale, înfăptuite aici, în colectivul braşovean – pe calea anonimatului şi uitării, în Capitală?!

Şi o curiozitate... În volumul despre Dan Săndulescu, profesoara Miruna Runcan publică în câteva rânduri amintiri din vremea când lucra la Teatrul din Braşov şi spune că *Mormântul călăreţului avar* a fost spectacolul de care a răspuns integral. Ştiu că a fost o vreme referent literar acolo şi găsesc în caietul-program menţiunea care ar putea să o confirme: „Redactorul caietului-program şi coperta: Miruna Daniela Costea,

referent literar." Dar, atunci, cine ar fi, la caietul-program anterior, ediţia a II-a, pentru *Jolly Joker*, redactor şi referent literar? Miruna Gologan?... Nu vreau s-o întreb astăzi pe distinsa profesoară, pentru că intuiesc cine e şi uneori echivocul mi se pare preferabil, cu aerul său de suspans, decât precizarea. Şi-mi place asta...

Prima piesă de la începutul anului 1981 a fost tot românească: *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu, prezentă în premieră la 22 ianuarie. Cu trei personaje, „această piesă este o suită de trei voci. Fiecare dintre ele îşi închipuie că este vocea principală" – declară autorul, în caietul-program. Şi tot acolo găsim şi fragmente din comentariile apărute în presă, după spectacolul de la T.N.B., din care reţin opinia criticului Radu Popescu (*România liberă*), care spune că marea dificultate a piesei, pe care o numeşte poem, constă în „aceea că e deosebit de statică, sprijinită numai pe fluxul verbal, pe tensiunea şi surpriza dialogului. Aici, ca întotdeauna, Naghiu se arată dotat în chip remarcabil". Poem numeşte metaforic piesa şi regizorul Constantin Codrescu, revenit la Braşov după mai bine de un deceniu, când l-a interpretat pe *Brâncuşi* în *Coloana infinită* de Angela Platti: „Atunci îmi lipeam o barbă albă, iar acum, priviţi, am barba mea albă" – spune el, într-un interviu publicat în ziua premierei (*Drum nou*, 22 ian. 1981). Alin, tânăr ilegalist urmărit de Siguranţă, nimereşte în casa unor burghezi, cu valiza cu manifeste. Ei sunt într-o confruntare continuă pe tema expediţiilor adulterine ale soţiei şi a egoismului stoic al sculptorului soţ. Cele trei personaje au fost, în spectacol, Virginia Itta Marcu (*Ana*), Dan Săndulescu (*Sandru*) şi Nicolae Manolache (*Alin*, trădat în final de cei doi). În interviul amintit, Constantin Codrescu a fost întrebat cum a colaborat cu actorii braşoveni: „Ne-a legat o fericită dinamică interioară, cei trei valoroşi interpreţi [...] manifestând faţă de mine o ireproşabilă loialitate."

Interesantă opţiunea teatrului pentru o piesă inspirată din viaţa şcolară, *Examenul*, a dramaturgului polonez Jan Pawel Gawlik, regizată de Eugen Mercus (22 februarie 1981). Prezentată în premieră în Polonia în 1966 şi distinsă cu mai multe premii, piesa nu are în vedere desfăşurarea unui examen anume, ci consecinţa neacordării notei de trecere unei eleve, de către o tânără profesoară de literatură universală. N-ar avea de ce să devină un caz, numai că eleva este fiica primului secretar al comitetului de partid local. Zece colegi dezbat cazul în cancelarie, în frunte cu directorul, şi examenul devine proba lor de competenţă şi moralitate, având în vedere oportunitatea deciziei faţă de cea care nu ştie nimic, dar e vlăstarul celui mai important personaj din urbe. S-a jucat şi la Teatrul Naţional Bucureşti, în regia lui Cristian Munteanu, cu Olga Delia Mateescu în rolul profesoarei în discuţie; din cronica lui Marius Robescu aflăm şi rezolvarea pe care a dat-o autorul piesei: primul secretar nu ştie prea bine ce se petrece cu fiica lui, înţelege punctul de vedere al profesoarei, dar nu se poate degaja de optica paternă. Profesoara va ceda, va pleca, şi în cazul ei, ca şi al elevei, „vinovăţia e împărţită de toţi, difuză şi proteică, asemenea neadevărului cu multiple feţe" (*Teatrul*, nr.2/1980, p. 42). La Braşov, profesoara a fost Paula Ionescu, Luminiţa Blănaru – eleva şi, ca prim-secretar, Ion Jugureanu. S-a jucat de 65 de ori, frecvenţă peste medie, dovadă că a interesat şi a stimulat la meditaţie şi cadrele şcolare.

La 24 mai 1981, premiera unui spectacol „uluitor", cum îl defineşte principala interpretă, Virginia Itta Marcu: *Matca* de Marin Sorescu. Regizată de Sergiu Savin de la Oradea, despre care tot dânsa spune că e „un regizor complet, cu o mare cultură" şi a distribuit-o în *Irina*, „unul dintre rolurile mele dragi" (din volumul *Patima pentru teatru*, editat în 2004 de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*, p. 111). Spectacolul a fost pregătit pentru un turneu în Polonia, anulat


Dan SĂNDULESCU și Virginia Itta MARCU în *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu


Nicolae ALBANI, Mircea ANDREESCU și Dan SĂNDULESCU în *Nebunul se întoarce* de Dario Fo

din pricina nefericitei invenţii propagandistice cu transcendentalii, care l-a implicat pe nedrept şi pe autor. Sensul piesei – matca vieţii ce trebuie dusă „în infinit“, iar în concepţia lui Sergiu Savin, „un imn închinat soarelui şi pământului“, după cum declară în caietul-program. Poem dramatic despre viaţă şi moarte, cu două personaje definitorii pentru cele două stadii ale fiinţei: Irina, înainte să nască, şi Moşul, tatăl ei, în ultimele clipe înainte de moarte. Momente realizate paralel şi concomitent în spectacol, cu efect covârşitor. Relatează Virginia Itta Marcu: „Sergiu Savin a gândit că aşa se întâmplă în viaţă, în timp ce unul se naşte undeva, în altă parte unul moare. Şi atunci, scena a fost realizată cu dialogul rostit simultan, fiecare deodată: eu spunând monologul meu despre naştere şi Costache Babii spunând monologul lui despre moarte. El culcat în sicriu (copârşeu), cu capacul spre fundul scenei, şi eu culcată cu capul în jos, spre public, şi cu picioarele în sens invers, născând. Scena a fost extraordinară, pentru că totul era în creştere, nu doar că spuneam noi textul. Textul trebuia spus în crescendo, până când unul îşi dădea sufletul, iar celălalt se elibera născând copilul. Era impresionant“ (*idem*, p. 112). Actriţa s-a înţeles foarte bine cu Sergiu Savin încă din faza lecturilor, când şi-au propus împreună să taie din text, precum a făcut însuşi autorul când şi-a montat piesa la Piatra Neamţ: „Am încercat şi noi să tăiem la început din text... am tot încercat... şi până la urmă s-a spus în acest spectacol tot ce era scris. Toate cuvintele aveau greutate, aveau adâncimi, simboluri, aveau nişte sugestii pe care cred că nici Sorescu nu le-a bănuit. A curs Talentul din el când le-a scris... mâna a scris, şi sufletul a scris, şi moşii şi strămoşii lui au scris.“ Din păcate, nu aceeaşi identitate de idei a avut-o Costache Babii cu regizorul: „Nu m-am simţit în largul meu alături de regizorul Sergiu Savin, deşi eram la a doua colaborare. Nu eram pe aceeaşi lungime de undă, nu comunicam sufleteşte [...] Nu am fost lăsat să îl concep aşa cum aş fi dorit, cu multă hâtrenie“. (din *Historia*, pp. 84, 85) Ceea ce a avut ca efect două interpretări diferite: o mare creaţie pentru Virginia Itta Marcu, premiată de A.T.M., şi o prezenţă mai puţin revelatoare: Costache Babii.

„Racordată precis la viziunea regizorală, interpretarea sensibilă a Virginiei Itta Marcu se remarcă printr-o deosebită coerenţă în construcţia rolului, în alegerea mijloacelor de expresie [...] o exemplară esenţializare a personajului“ – scrie Cristina Dumitrescu. „Mai puţin revelator şi pentru ideile textului, şi pentru lectura propusă de spectacol, este portretul Moşului, creionat de Costache Babii“ (*Teatrul* nr. 7–8/1981). O reală exegeză critică formulează Valentin Silvestru, în comentariul său intitulat *O simfonie sorescSiană a destinului*: „Femeia-mamă singură, în furtună, împotrivindu-se cu spaimă, luptând cu eroism [...] e un simbol de mare altitudine umanistă. Bătrânul, pregătindu-şi trecerea în nefiinţă [...] respingând – cu ironie venită dintr-o mare superioritate morală – asaltul năvalnic al elementelor dezlănţuite [...] e de asemenea un simbol românesc măreţ, de constanţă în continuitate.“ Consideră că regizorul a restrâns „portanţa artistică a spectacolului“, văzând mai ales „generalitatea şi mai puţin specificitatea“ dramei sorescSiene şi a redus umorul: „Lipsa de umor l-a şi anulat, în parte, pe remarcabilul actor Costache Babii (în rolul Moşului – acum vag şi trecător).“ Apreciere detaliată, adevărat portret de creaţie, dă interpretării Virginiei Itta Marcu, spunând că, după un început „ceva mai şovăielnic, ascede apoi spre culmi printr-o interpretare raţională, de mare forţă, realizând scânteietor finalul, cu fiul ridicat deasupra apelor şi aşezat pe sicriul bătrânului. Actriţa dă valoare alegorică Femeii, dezvăluind [...] calităţi generice ale semenei noastre de toate zilele“ (*România literară*, 25 iun. 1981). Despre valoarea sugestivă a finalului ne vorbeşte şi Dumitru Chirilă, de la Oradea: „Unul



Virginia Itta MARCU și Nicolae MANOLACHE în *Matca* de Marin Sorescu



Virginia Itta MARCU
în *Matca* de Marin Sorescu

dintre momentele cele mai expresive ale spectacolului, dacă nu chiar cel mai expresiv şi mai plin de simboluri, este cel în care coşciugul bătrânului devine pluta salvatoare pentru noul născut, concentrând în sine sâmburele ideatic al piesei, acea simbioză viaţă-moarte, facerea-desfacerea prin care viaţa este mereu primenită şi veşnică". (*Familia*, aug. 1981) Fiind şi scenograful spectacolului, Sergiu Savin a impresionat prin sugestia şuvoaielor dezlănţuite, redate prin fâşii de pânză cafenie sfâşiată, ce se umflau şi se ridicau ca stihiile ameninţătoare. Iar muzica lui Dorin Liviu Zaharia, într-o varietate melopeică, a contribuit esenţial la realizarea atmosferei apocaliptice. Numai 8 spectacole?... Ingrată reacţie a destinului!

Ultima premieră a stagiunii aduce pe afiş numele italianului Dario Fo, cu o piesă intitulată aici *Nebunul se întoarce* (4 iunie 19981), jucată mai înainte la Craiova, sub denumirea *Moartea accidentală a unui rebel*, inspirată de un caz real, când un răzvrătit anchetat în sediul poliţiei s-a aruncat de la etaj, într-un gest sinucigaş, organele oficiale anunţând public, însă, „moarte accidentală". Ancheta propriu-zisă e întreprinsă de un personaj socotit nebun – de fapt, lucid şi perseverent, ca un procuror, ca un inspector autentic de poliţie, ziarist insistent şi necruţător acuzator. Pamflet politic de o virulentă actualitate pentru Italia contemporană, marcată de manifestaţii de protest şi violente acţiuni represive. În ziua premierei apare un interviu în ziarul local, în care regizoarea Olimpia Arghir menţionează „marea actualitate a textului", prin aceea că e „o replică vehementă, în termenii satirei, împotriva neofascismului şi terorismului". Motiv pentru care spune că a recurs în spectacol la „câteva proiecţii filmate «pe viu» din manifestaţiile de protest din Italia", pentru a localiza „contextul politic fierbinte", iar satirizarea procedeelor violente ale poliţiştilor, prin „adevărate performanţe «sportive» ale actorilor" (*Drum nou*, 4 iun. 1981). Concretizate în „ghionţii şi picioarele în spate [...] o rostire precipitată până la ininteligibil şi o agitaţie continuă şi obositoare" – cum scrie Cristina Dumitrescu (*Teatrul*, nr. 7–8/1981, p. 127) – şi sugestiv sintetizată în titlul cronicii lui Valentin Silvestru, *Politică şi macaronade*: „Regizoarea Olimpia Arghir disociază, firesc, cele două aspecte fundamentale. Ea [...] a dat o ramă imediat actuală subiectului, proiectând fragmente de jurnale cinematografice italiene cu efecte ale acţiunilor teroriste şi riposta formidabilă a maselor [...] După ce filmul se stinge, scena readucându-ne în imobilul poliţiei [...] intrăm într-o atmosferă de farsă; li se joacă spirituale renghiuri (până la un punct) copoilor, siliţi să se autodezvăluie, şi, pe deasupra, să se mai şi încaiere [...] Ceea ce fac actorii, căutând – în rostire galopantă şi în gaguri mărunte – o modalitate comică macaronară, e adesea contrariant." Pentru că talente de mâna întâi, ca Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Paul Lavric, Dan Dobre, Coca Bloos, Nicolae Albani, se irosesc într-o „suită de scenete în formula telealbumului duminical" (*România literară*, 25 iun. 1981).

Comentată de spectatori, stagiunea 1980–1981 le-a apărut *de calitate*, echilibrată, pentru unii chiar excepţională, cu serioase opţiuni transpuse scenic la un nivel de autentic profesionalism.

STAGIUNEA 1981–1982

Stagiunea 1981–1982 se deschide târziu (nu ştim de ce), la 10 noiembrie, cu piesa originală şi debutul profesionist al fostei secretare literare a Teatrului „Al. Davila" din Piteşti, Gabriela Cerchez, *Canguri din import*. Dacă mă rezum la schiţa grafică de pe coperta caietului-program, realizată de referenta literară Miruna... Gologan (?) – un cangur cu o floare în bot, suit pe o valiză, din care ne privesc zâmbitoare personajele piesei, şi cu două mape în spinare –, dacă iau în seamă şi numele

personajelor, neaoşe şi străine, că alte surse n-avem (Tilică, Lala, Tudor şi Săndica, alături de Andrew-Andrei, Muriel-Miruna, Michael-Mihai şi Constance-Tănţica), pot deduce că e vorba de indivizi puşi pe înavuţire, aici şi aiurea, dar în piesă mai mult certaţi cu munca şi cosmopoliţi. Lene şi snobism. O recomandă generos, în filele caietului-program, Dinu Kivu, ca „o bufonadă“ în spiritul celor mai bune tradiţii, „o cascadă frenetică de situaţii în limita verosimilului“. Gest cavaleresc, pentru că i-a refuzat el însuşi o piesă, când era, ca şi dumneaei, secretar literar într-un teatru unde aveau nevoie de subiecte istorice cu daci, legende şi eroii. „Optând pentru un soi de «studiu fiziologic» al raporturilor viciate, anormale, autoarea ne invită să o însoţim, la adăpostul vocabulei «farsă» cu care îşi botează opera, pe calea satirizării necruţătoare a cosmopolitismului şi fugii de muncă, a dorinţei de înavuţire cu orice chip. Ne-am lăsa ispitiţi, dar [...] piesa]...] e schematică“. (Adrian M. Popescu, *Braşovul literar şi artistic*, III/1981) Interpreţii personajelor numite mai sus au suplinit, în parte, lipsurile piesei, în frunte cu „excelentul Gabriel Săndulescu“ – scrie cronicarul. „Prospeţimea, dăruirea şi verva uneori chiar prea evidentă – deh, pilula era amară! – din jocul actorilor, remarcabili prin har şi prezenţă scenică, ironia detaşată şi dinamismul viziunii regizorului Mircea Marin au făcut ca, în final, publicul să aplaude generos.“ Artiştii n-au mai avut prospeţimea şi dăruirea de la premieră, deşi verva lor le-a asigurat apoi 83 de reprezentaţii.

Doar cinci zile trec de la prima reprezentaţie cu *Cangurii*, şi o nouă piesă apare pe afiş, de data asta a unui dramaturg cunoscut prin creaţiile sale pentru copii, Alecu Popovici: *Căruţa cu artişti* (15 noiembrie 1981). Numită iniţial *Căruţa cu păpuşi*, pentru că – spune autorul – „Am căutat în traista cu poveşti de aur întâmplări de pe vremea când, cu lădiţele în spate, lădiţe cât un întreg teatru, păpuşarii înfruntau vitregia timpului de odinioară, cu surâsul pe buze şi lacrimi pe ochi“ (din caietul-program). Ne aminteşte de piesa lui Mircea Ştefănescu intitulată *Căruţa cu paiaţe*, unde, de asemenea, era evocată lădiţa cu păpuşile Vasilache şi Mărioara. În piesa lui Alecu Popovici apar actori ambulanţi, într-o căruţă trasă de Tândală (Mihai Bălaş Jujucă – după cum disting dintr-o fotografie), cu personaje ca Păcală, Vasilache, Mărioara, Statu-Palmă. Iar actorii – spune cronicarul – „sunt aproape fără excepţie în rol, depun evidente strădanii pentru a merita aplauzele copiilor“ (Radu Mirel, *Drum nou*, 29 nov. 1981). Bineînţeles, succes la publicul liliputan şi însoţitorii lui, cu 80 de reprezentaţii.

În penultima zi a anului, teatrul a prezentat premiera piesei lui Dumitru Solomon *Între etaje* (30 decembrie 1981). Cu personaje blocate într-un lift între etaje? Aşa s-ar părea. Dar autorul are altă opţiune. „Unde încetează textul, subtextul, supratextul, contextul piesei şi începe textul, subtextul etc. Al regizorului, al actorilor, al spectatorilor înşişi? Ce se petrece la fiecare «etaj» de creaţie şi ce se petrece, mai ales, în semiobscuritatea dintre «etaje»?“ (citat din caietul-program, redactat şi cu prezentarea grafică a Mirunei Gologan, care schiţează pe coperţi un şir de trepte ce şerpuiesc până în mijlocul unui ochi deschis între pleoape). Acolo unde – cum spune şi regizorul spectacolului, Mircea Marin – „individul ajunge la o înţelegere mai adâncă a modului în care-şi poate cunoaşte propria sa structură spirituală“. Şi explică ideea chiar în piesă, într-un dialog dintre Scriitorul Daniel, aflat într-un impas de creaţie privind adevărul vieţii, şi Regizorul care-i spune: „Nu totul trebuie explicat în teatru. Imaginează-ţi o clădire cu trei etaje: etajul întâi e realitatea trăită, etajul al doilea e realitatea scrisă, iar etajul trei e realitatea retrăită pe scenă. Între aceste etaje nu se circulă cu liftul, ci pe nişte scări întunecate şi întortocheate... Există un mister al artei care sublimează într-un fel misterul existenţei.“ „Spectacolul a avut o greşeală [...]



Dan SĂNDULESCU și Luminița BLĂNARU în *Cine sunt eu* de Edward Albee



Nina ZĂINESCU și Mircea ANDREESCU în *Cine sunt eu* de Edward Albee

Mircea Marin a citit textul într-o cheie prea serioasă şi crâncenă. Spectacolul nu a avut lejeritate" – afirmă Dan Săndulescu (*vol. cit.*, pp. 121, 122).

„Un incitant subiect de dezbatere contemporană", cum menţionează o cronică, propune spectacolul *Turnul de fildeş* de Viktor Rozov (21 ianuarie 1982, autor cunoscut la noi şi prin multe piese jucate la teatrele din ţară, ca şi din filmul care a rulat cu succes, *Zboară cocorii*, al cărui scenariu i-a aparţinut. Interesat de destinul şi evoluţia tinerilor, mai ales în unele piese anterioare – *Într-un ceas bun* (1954), *În căutarea bucuriei* (1957) *Balul absolvenţilor* (1967) –, dramaturgul îşi extinde acum observaţia asupra a trei generaţii: una, aşa-zisă a seniorilor, reprezentată aici de profesorul universitar Sudakov şi soţia lui; cea de-a doua, de mijloc, prin fiica lor Iskra şi soţul ei, Iasiunin; a treia, puţin peste majorat, Prov, fiul profesorului, Zoia, prietena lui Prov, şi Adriana, studentă, iubita lui Iasiunin. Aparent, viaţa familiei Sudakov este armonioasă, atmosfera calmă, membrii ei părând a degaja un aer de împliniri şi prosperitate. Treptat ies la iveală tendinţe de meschinărie şi arivism, practici ale parvenirii, laşitate, lichelism chiar, denunţate în episoade de pamflet satiric acid. „Nu este uşor de pus în scenă" – e de părere cronicarul Ermil Rădulescu. „Aşa că strădania regizorală a lui Eugen Mercus merită, indiscutabil, să fie preţuită şi aplaudată [...] având un sprijin de nădejde şi cu inspiraţie în persoana tinerei scenografe Doina Antemir." Şi în contribuţia actorilor, unii realizând „compoziţii de excepţie (Virginia Itta Marcu, Geta Grapă, George Ferra) [...] *Turnul de fildeş* este un spectacol care propune un incitant subiect de dezbatere contemporană" (*Drum nou*, 31 ian. 1982). În turneul de la Iaşi pomenit anterior, cu cinci piese din stagiunea actuală (*Canguri din import*, *Căruţa cu artişti*, *Între etaje*, *Turnul de fildeş* şi cea de care vom aminti ulterior, *Cine sunt eu?* de Edward Albee), Constantin Paiu nota că unele partituri au fost „transformate uneori în adevărate microrecitaluri pe o temă dată; exemplară ni s-a părut, în acest sens, apariţia actriţei Virginia Itta Marcu în *Iulia*" (*Cronica*, 18 iun. 1982). Au fost în total 67 de reprezentaţii.

În februarie revine pe afiş numele regizorului Florin Fătulescu (plecat o vreme), montând piesa unui tânăr scriitor, inginer la Săvineşti, Constantin Munteanu: *Nimic despre sânziene* (23 februarie 1982). Prilej de inaugurare a noii săli de teatru, denumită *Studio 82*, după anul în curs, cu 60 de locuri, aflată la etajul patru şi cu accesul spectatorilor pe la intrarea actorilor. În ziarul local, directorul Eugen Mercus dădea câteva referinţe despre iniţiativă: „Dorim să punem în scenă piese ale unor autori mai puţin cunoscuţi, pe care să-i impunem atenţiei publicului. Spectacolele vor avea, deci, din mai multe puncte de vedere, un caracter experimental". (*Drum nou*, 23 feb. 1982) Prezentată la Braşov în premieră absolută, piesa e prima întâlnire cu scena a scriitorului cu ochi surâzători, lansat la un concurs de scenarii la televiziune, în 1972, cu *Iubirea mea cu zurgălăi* (premiul II. „Lucrarea mea de început (nu prima), *Nimic despre sânziene*" – declară autorul în caietul-program –, „poartă în ea, în germene sau în fruct, toate temele ce mă vor preocupa ulterior în lucrările scrise. Născută ca o replică personală – dacă mi-e permis să zic aşa – dată tulburătoarei piese *Priveşte înapoi cu mânie* a lui John Osborne (după vizionarea căreia m-am îndrăgostit definitiv de teatru)." Înregistrăm, totodată, revenirea unui regizor înzestrat la Braşov, după o trecere încununată de premii la Petroşani (*Alegeţi-l singuri* de Ivan Bikovsan, premiul de debut în 1979, şi *Pluta meduzei* de Marin Sorescu, premiul pentru regie în 1980, la Festivalul de Teatru Contemporan de la Braşov; tot *Pluta meduzei* şi *În căutarea sensului pierdut* a lui Ion Băieşu, premiul A.T.M. pe 1980) şi la Teatrul de Comedie din Bucureşti (*Există nervi* de Marin Sorescu, menţiune la *Colocviul regizorilor* de la Bârlad, din 1981).



Paula IONESCU și Dan SĂNDULESCU în *Între etaje* de Dumitru Solomon



Scenă din *Între etaje* de Dumitru Solomon

Comentariile presei locale: „Deşi confruntarea dintre cele două personaje ale piesei, Virginia şi Costin, este numai parţial convingătoare [...] autorul pune curajos (suscitând prin aceasta interesul spectatorilor) câteva probleme importante privind condiţia creatorului în actualitate, necesitatea contactului său nemijlocit cu realitatea imediată." Apreciind că regia „este demnă de laudă" şi adoptă elemente „care ţin de exprimarea teatrală modernă", comentatorul notează în continuare: „Florin Fătulescu exploatează toate posibilităţile oferite, conferind dialogului mobilitatea, expresivitatea dramatică necesare [...] Protagoniştii, Nina Zăinescu şi Radu Negoescu, îşi interpretează, în ansamblu, rolurile cu grijă, dar, poate, prea cuminte". (Lidia Gheorghiu, *Drum nou*, 4 mart. 1982) Nu-mi place să critic semnatarii din breaslă, pentru că nici eu nu sunt fără cusur, dar un coleg al doamnei precedente, care scrie în prestigioasa revistă culturală *Astra*, mă determină, prin formulări ridicole. Dramaturgia piesei – scrie dânsul – e „împiedicată de destule replici prozoase"... „Retezat de aceasta îşi dezvăluie nu de puţine ori unele laturi mai stinse"... „Destinele se constituie în/cu fiecare clipă, iar nu că ne sunt date printr-o incoruptibilă, aşezată sus, dincolo, tragere la sorţi"... Şi apogeul împleticitelor exprimări în caracterizarea jocului celor doi interpreţi: „amestecul [...] de stăpânire de sine şi de tendinţă la lăsarea în urmă a marginilor..." (Aurel Ioan, *Astra* nr. 4, iun. 1982),

Peste doar două zile de la premiera din sala Studio, Florin Fătulescu se amuză, şi amuză spectatorii, cu comedia lui Gheorghe Vlad, de asemeni în premieră absolută, *Paiele şi măgarii* (25 februarie 1982). De succes şi aceasta (81 de reprezentaţii), dar nu chiar cu recordul celei precedente, din 1970, *Comedie cu olteni*, care avusese 272. Autorul declara, în caietul-program: „Este o deosebită plăcere să te reîntorci pe scena unui teatru unde ai avut succes; mă refer la *Comedie cu olteni*, jucată în urmă cu câţiva ani şi care, din câte ştiu, a delectat multe săli pline-ochi cu spectatori." Piesa are amprentă comică şi în denumiri: Ilie Parpală, Paraschiv şi Mitică Susai, Dumitru Dobândă, Traian Sfinţitu, Ghiţă Piţigoi. Ermil Rădulescu scrie, în *Drum nou*: „*Paiele şi măgarii*, recomandată nouă acum de Teatrul Dramatic, este tot o astfel de lucrare, dar cu personajele mutate într-un câmp mai insolit. Adică, oltenii – o echipă de muncitori forestieri – sunt încurajaţi de această dată să interpreteze o piesă de teatru pentru concurs. De aici, o serie de peripeţii, mult împinse în zona umorului gros." Spectacolul, zice dânsul, „este mai bun decât piesa propriu-zisă [...] Evident, s-a străduit mult tânărul regizor Florin Fătulescu, cheltuind profesionalitate şi fantezie, închipuind câteva «mişcări» inspirate, peste text, încercând să estompeze stridenţele şi, pe alocuri, vulgarităţile partiturii şi izbutind un spectacol alert, cu vervă." Din distribuţia cu 14 personaje, reţine „meritul unor actori plini de farmec, cum sunt E. Mihăilă Braşoveanu (hazos şi cu imaginaţie în *Dumitru Dobândă*), Paul Lavric (mucalit şi foarte personal în *Paraschiv Susai*), *Gabriel Săndulescu* (excelent, schimbând registrele de la rol la rol, acum dubiosul *Traian Sfinţitu*) […] Geta Grapă (cu ştiutul aplomb)". Şi încheie elogiind profesionalismul scenografei Doina Antemir: „Cadrul său scenografic are toate datele unui veritabil simţ al măsurii, ceea ce ne face să salutăm încă o dată sosirea în colectivul braşovean a proaspetei absolvente". (*Drum nou*, 14 mart. 1982)

Ultimul spectacol al stagiunii prezintă pentru prima dată la noi în ţară piesa dramaturgului american Edward Albee, *Doamna din Dubuque*, acum numită interogativ *Cine sunt eu?* (7 aprilie 1982). Autorul este considerat de istoricul Ovidiu Drimba „reprezentantul în S.U.A. al teatrului absurdului" (în *Istoria Teatrului Universal*, ediţie definitivă, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000, p. 301). Iar redactorul caietului-program şi al prezentării grafice, Miruna (în fine!) Runcan, face


Scenă din *Canguri din import* de Gabriela Cerchez


Nina ZĂINESCU în *Nimic despre sânziene* de Constantin Munteanu

aici câteva pertinente consideraţii: „Întrebarea acestui american veşnic în «opoziţie» este ultimă. Cine sunt eu, omul? Cum mă pot eu recunoaşte pe mine în lăuntrul limitelor mele naturale? [...] Textul acestui discurs răspunde pe cât de precis, pe atât de ambiguu: destinul, chiar crunt, e o fascinantă aventură a omului întru autocunoaştere." Îl întâlnesc pe acelaşi cronicar cu expresii anapoda din *Astra*, Aurel Ioan, şi aici, parcă mai ponderat în formulări şi mai lesne de urmărit. E îndreptăţit, cred, să considere piesa lui Albee dramă de cameră, de salon, cu problematică „aleasă din aria cotidianului", destul de minoră – zice dânsul. Distinge mijloacele specifice dramaturgului cu obiectivitate („atmosfera repede constituită, dinamismul compoziţiei") şi semnele distinctive („batjocură, cruzime, din când în când aburi lirici, câte o replică mai contondentă ş.a."). Şi sesizează corect că dramaturgul nu mai e de astă dată incisiv, ci fructifică planul simbolic, cu fantasme „care însoţesc personajele în jocul lor primejdios de-a incertitudinea". Şi-l rezumă: „realism fantastic". Interpreţii au jucat cu „o anume fluenţă narativă" şi „abia bănuită detaşare" autocritică, „vizibilă îndeobşte la Dan Săndulescu, Paula Ionescu, Mircea Andreescu, Ion Jugureanu. […] În rolul *Doamnei din Dubuque*, Victoria Cociaş-Şerban a etalat fără rest [*n.m.* – cum adică?] admirabile calităţi interpretative". (*Astra*, nr. 3, mai 1982)

Tripleta care a tăiat o brazdă puternică în ogorul teatrului braşovean

Stagiunea 1982–1983 străluceşte prin prezenţa laolaltă a trei regizori de excepţie: experimentatul Eugen Mercus şi mai tinerii, hăruiţi de muze cu idei originale şi fantezie, Mircea Marin şi Florin Fătulescu. Au fost ei prezenţi şi până acum, s-au făcut remarcaţi şi s-au impus cu autoritatea unor viziuni moderne de surprinzătoare rezonanţă, de superioară prospectare estetică, dar singulari, parcă încă nu aliniaţi, ca acum, pe un demers solidar de înălţare a cotei valorice a teatrului la un nivel excepţional de performanţă. Înzestratul artist Costache Babii i-a numit, în *Histrionia*, o tripletă „care a tăiat o brazdă puternică în ogorul teatrului braşovean". Eugen Mercus, prin aceea că „nu-şi impunea părerea [...], ci îţi sugera ce trebuie să faci, conducându-te spre esenţa personajelor" şi a fost „iniţiatorul *turneelor* criticilor din Bucureşti la spectacolele noastre"; Mircea Marin, „un regizor de mare calitate [...] a făcut spectacole de referinţă [...] Avea mână şi era un regizor cultivat"; Florin Fătulescu „avea fler, intuiţie şi făcea spectacole într-o săptămână" (*vol. cit.*, pp. 77, 78, 121).

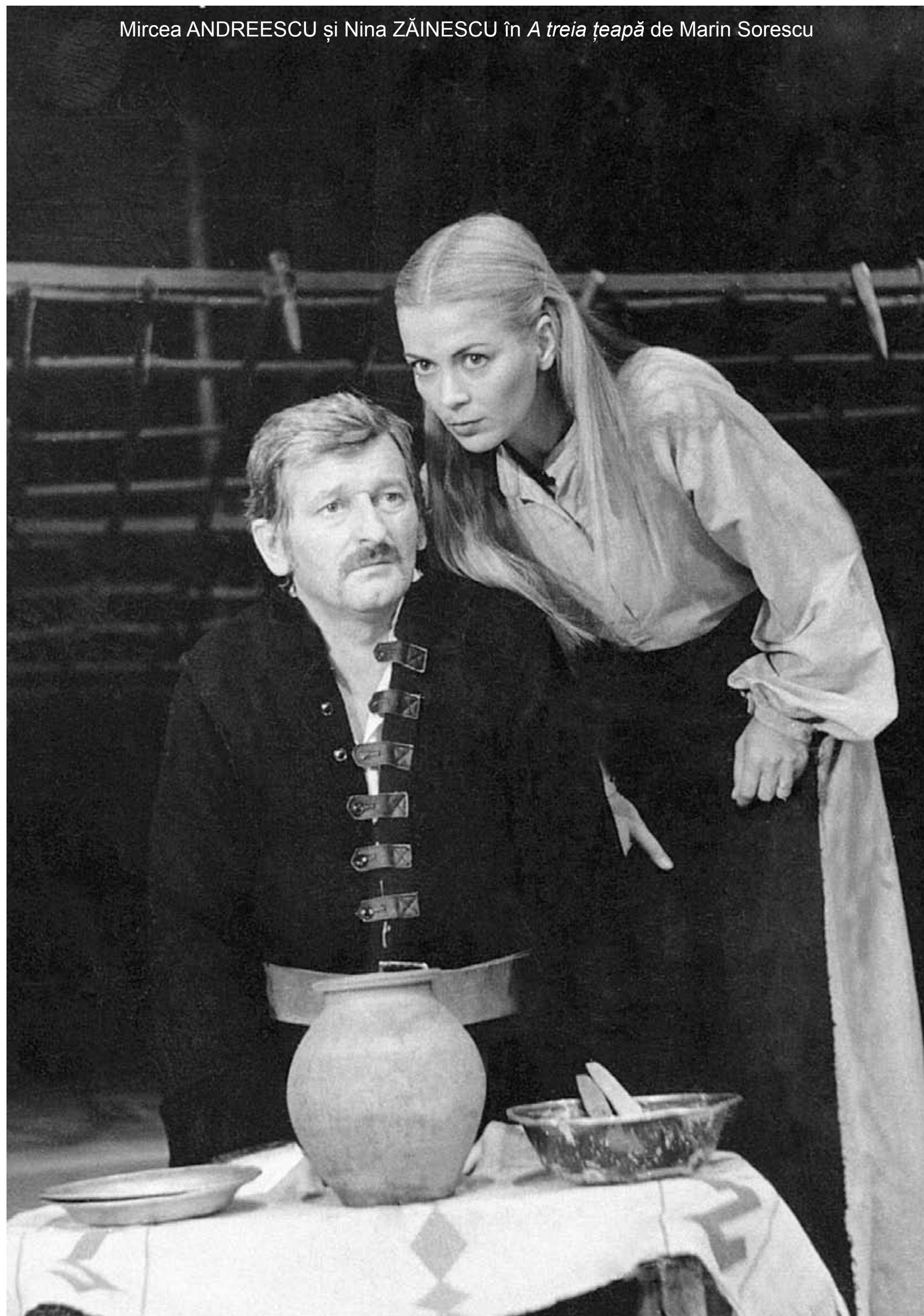
STAGIUNEA 1982–1983

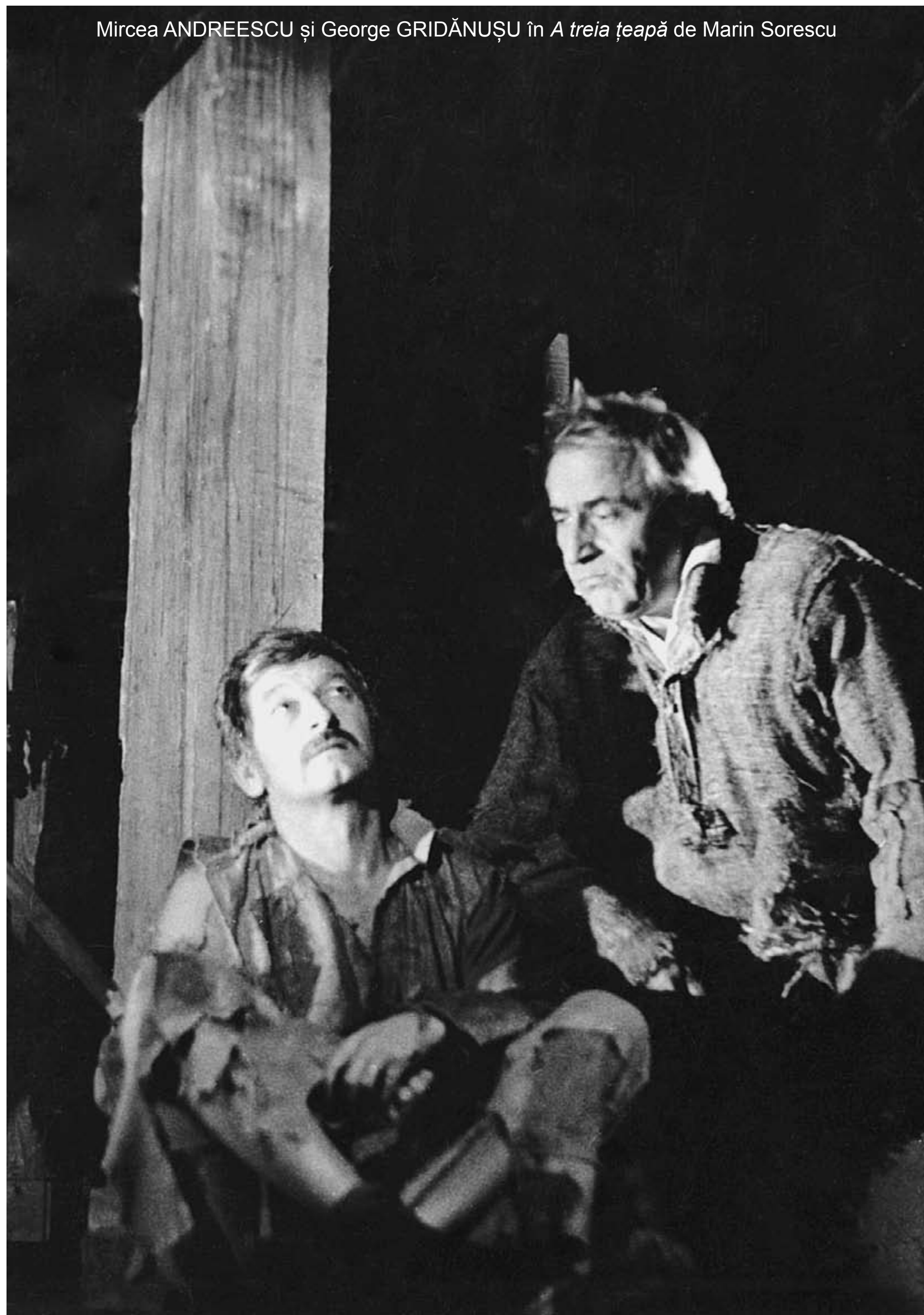
Ne reîntâlnim cu Florin Fătulescu chiar la primul spectacol al noii stagiuni, cu *A treia ţeapă* de Marin Sorescu (3 octombrie 1982). I-a mai pus în scenă scriitorului *Pluta meduzei*, la Petroşani, în 1980, şi *Există nervi*, la Teatrul de Comedie din Bucureşti, în 1981, ambele premiate. Pentru actualul spectacol, schiţează câteva rânduri despre regizor, în caietul-program, criticul Dinu Kivu, cu titlul *Profil de performer*. Citām: „Puţini dintre dascălii din Institut ai «ultramiopului» (19 dioptrii) Florin Fătulescu – printre aceşti «puţini» se numără profesorul Ion Cojar – vedeau în studentul de pe atunci – cam aiurit, cam mucalit, cam încurcat în propriile lui exprimări – performerul de astăzi al «noului val» din regia românească." Deşi regizase până acum numai piese în premieră absolută, optează la Braşov pentru piesa care

a mai cunoscut cinci versiuni scenice din ţară. „Ceea ce înseamnă că profilul regizorului Florin Fătulescu mai cuprinde o coordonată esenţială: apetenţa sa pentru *piesa de calitate*“ – zice secretarul literar Dimitrie Roman, tot în caietul-program. O interesantă aserţiune despre piesa lui Sorescu formulează Valentin Silvestru, în *România literară* (21 iun. 1979), citat cu un fragment în caiet, despre modalitatea poetică novatoare de a ataca istoria şi de a o remitiza în conspect modern: „Vlad Ţepeş acţionează deci în veacul cincisprezece, dar pare a se *judeca* pe sine azi. În fiecare gest al său e evocată întreaga serie de conducători care jalonează istoria patriei. Referinţele la fapte înglobează, de asemenea, serii lungi de evenimente. Eroul e detaşat, întrucâtva, de realităţile pe care le trăieşte, aici fiind şi una din sursele ironiei soresciene. Dar el şi creşte, în cercuri mari de gândire şi acţiune, spre o apoteoză tragică, ispăşind, printr-o stranie autocrucificare, pentru că a produs suferinţă alor săi, fără să izbândească, fără a atinge ce le făgăduise că vor obţine prin atâtea jertfe consimţite.“ După cum ştim, ispăşirea e concretizată prin „a treia ţeapă“, rezervată pentru sine.

Prezenţa acestei piese şi calitatea spectacolului constituie pentru cronicarul Victor Parhon motiv de apreciere, „exemplu de piesă bine aleasă şi de spectacol bine gândit pentru momentul inaugural al deschiderii stagiunii“. Relevă intenţia programatică a teatrului de a oferi publicului, prin prezentarea piesei lui Sorescu, „imaginii cât mai cuprinzătoare asupra autorilor importanţi“, iar pentru regizor, o opţiune semnificativă privind „continuitatea investigării unui univers dramaturgic în spectacole de referinţă“. Consideră că spectacolul beneficiază, astfel, de această „cunoaştere în profunzime a universului operei“ şi se remarcă prin valorificarea excelentă a umorului sorescian. Umor sorescian şi „buf“, dar şi „negru“, cu valoarea „unei atitudini existenţiale şi a unei matrice stilistice“. Partea a doua a spectacolului i se pare „insuficient lucrată“, cu tonusul „mult mai scăzut“ şi finalul lent; din cauza tăieturilor operate în text, „îşi fac apariţia periculoase accente patetice exterioare în interpretarea personajului principal, datorată lui Mircea Andreescu, interpretare până atunci bine tensionată şi densă sub raport ideatic“. Victor Parhon menţionează concludent şi celelalte contribuţii actoriceşti, în frunte cu „E. Mihăilă-Braşoveanu, în *Minică*, poate cel mai frumos, mai trist şi mai nobil personaj al întregului nostru teatru istoric, ţăranul“ (*Contemporanul*, 15 oct. 1982).

Un excepţional spectacol creează Mircea Marin cu *Troilus şi Cresida* de William Shakespeare (20 noiembrie 1982), comparabil cu – ba chiar „întrece“, e de părere un cronicar local – montarea Teatrului de Comedie din Bucureşti, din anii ’60. „Truculent, rod al unei invenţii continue, spectacolul e o explozie metaforică“ – scrie Valentin Silvestru, care numeşte şi cele şase locuri de joc imaginate de regizor şi concretizate de scenograful Mihai Mădescu: meterezele Troiei, în locul cel mai înalt, cu oştenii trufaşi; o punte moale, suspendată, loc de trecere între tabere; câmpul de luptă, unde încleştările sunt sugerate de „un ciudat aparat cu braţe rotitoare, de care atârnă scuturi ori măşti“; o hrubă, loc predilect al bufonului Thersit; o alveolă luminoasă, „cuib de dragoste leneşă al perechii Paris–Elena“; şi un spaţiu aerian, cu scrâncioburi lungi, „în care bătrânii troieni hotărăsc [...] dacă să continue ori nu războiul“ (*România literară*, 23 dec. 1982). Aflăm că personajele sunt diferenţiate ironic şi prin costume: „Grecii sunt îmbrăcaţi în veşminte de culoare închisă, sugerând imundul. Un material nerafinat, ţepos. Troienii, în vaporoase costume albe, cu foarte lungi mâneci dantelate, care exclud contactul epidermic cu barbarii. Grupul acestora este adesea haotic, în timp ce intrările în scenă ale troienilor sunt marcate de fast şi de o geometrie desuetă. Cavalerismul lor, de operetă,


Mircea ANDREESCU și Nina ZĂINESCU în *A treia țeapă* de Marin Sorescu


Mircea ANDREESCU și George GRIDĂNUȘU în *A treia țeapă* de Marin Sorescu

este ridicol“ (Marian Popescu, *Contemporanul*, 14 ian. 1983). În dialogul cu Steluţa Suciu, Dan Săndulescu aminteşte şi el că Mihai Mădescu „pe troieni îi îmbrăcase într-un alb imaculat: erau traşi în sus într-un sistem de lanţuri şi vorbeau de la înălţime. Grecii erau în nişte costume îmbâcsite, pe care se vedeau cruste de noroi“ (*vol. cit.*, p. 75). Tot în *Contemporanul*, Margareta Bărbuţă distinge două direcţii ale spectacolului: „Pe de o parte, în direcţia grotesc-pamfletară, el [*n.m.* – Mircea Marin] creează un laitmotiv vizual – imaginea luminoasă a alcovului, în care idila Elena–Paris punctează, ca un perpetuu memento, absurdul derizoriu al cauzei războiului; cealaltă direcţie, cea tragică, se conturează din apariţiile frecvente ale *Casandrei* (Victoria Cociaş-Şerban, actriţă de profundă sensibilitate), cu figura brăzdată de lacrimi şi sânge (foarte emoţionant momentul Prologului, care devine Casandra, prin simplul gest al însângerării feţei)“. „Două roluri mari, ca două «voci critice»“ – notează Marian Popescu –, „sunt realizate impresionant. Virgina Itta Marcu (*Pandarus*) reuşeşte o creaţie de excepţie [...] Iar Mircea Andreescu, în *Thersit*, cuprinde esenţial un personaj de mare dificultate.“ Mărturisea Virginia Itta Marcu, că Mircea Marin „a dorit ca acest personaj [Pandarus – *n.m.*] să fie pe muchie de cuţit, între un personaj normal şi un eunuc. M-a pus să şi cânt. Cu voce de cap. Cu voce de soprană, eu având întindere mare la cântat. Şi, cu voce de soprană, am cântat pe un lied al lui Elisabeth Schwarzkopf de pe un disc. Vă daţi seama, sus, subţire, soprană... Era codoşul“ (*vol. cit.*, p. 100). „În încăperea vestitului cuplu“ – scrie Valentin Silvestru – „e un *Paris* anodin (realizat mulţumitor de Gabriel Săndulescu) şi o *Elenă* foarte adultă şi corpolentă, cu perucă albă, porumbiţându-se într-un remarcabil mod comic (Geta Grapă).“ În continuare se referă la *Ulise*, care are „aerul unui diplomat modern“, iar însuşi interpretul Costache Babii îl confirmă, spunând, în *Histrionia*: „Din toată mitologia şi literatura, îl ştiam puţin parşiv, inteligent, cu farmec. Chiar şi vestimentaţia mea sugera viclenia personajului: palton cu guler de vulpe roşie, melon, monoclu“ (p. 89). Mai sunt menţionaţi (de Valentin Silvestru) *Cresida*, „gingaşă, şireată [...] voluptuoasă“ (Luminiţa Blănaru) şi *Thersit*, „un glas batjocoritor, de rezonanţă (Mircea Andreescu)“. Cronicarul local Ermil Rădulescu sintetizează sugestiv argumentele gândirii regizorale de adâncime: „Laitmotivul luptătorilor tineri, încăieraţi inutil, fără raţiune, alcovul depărtat al prea frumoasei Elena şi al lui Paris, ca un cearcăn al ochilor obosiţi, puntea mişcătoare, alunecoasă, a iubirii dintre Cresida şi Troilus [...] şi basorelieful de trupuri din final, imagine ironică, demnă de vigoarea unui Hieronymus Bosch“ (*Drum nou*, 5 dec. 1982). Iar Miruna Runcan defineşte *Troilus şi Cresida* ca „un spectacol fin politic, citit de Mircea Marin în tema regizorală a amurgului civilizaţiilor“ (3 nov. 2005, în *vol. cit.*, de convorbiri cu Dan Săndulescu, p. 76).

Peste două luni, la 22 ianuarie 1983, o nouă premieră de elevată ţinută artistică şi culturală: *Serată neprevăzută* de Harold Pinter, tot în regia lui Mircea Marin. A montat-o între timp, bineînţeles, cu prezenţa la repetiţii a multor colegi, pentru că era o „adevărată şcoală de teatru“ – cum spune unul dintre principalii protagonişti, Costache Babii. „Iniţial, titlul piesei lui Pinter era *Aniversarea*. A trebui schimbat, deoarece premiera avea loc în preajma zilei de naştere a lui Ceauşescu. Am lucrat tot cu regizorul Mircea Marin, care era în zilele lui bune. A fost un spectacol de mare tensiune, cu mult suspans, cu personaje apăsate de spaimă“. (din *Histrionia*, p. 100) Într-adevăr, eroii săi – spunea dramaturgul într-un interviu – „sunt speriaţi de ceea ce se află în afara camerei. În afara camerei este o lume care apasă şi înfricoşează [...] însăşi comunicarea între oameni este atât de înspăimântătoare, încât îi este preferată o continuă vorbire – în cruciş, o continuă divagaţie despre


Maya INDRIEȘ și Costache BABII în *Serată neprevăzută* de Harold Pinter


Scenă din *Titanic vals* de Tudor Mușatescu

alte lucruri“ (citat din caietul-program). Acţiunea se petrece la o pensiune izolată, unde şi-a găsit adăpost un fost pianist, cu psihicul labil în urma unei vinovăţii obscure, terorizat de doi sumbri urmăritori – „îngerii sumbri ai neantului“, îi numea Martin Esslin. În spectacol, pentru a evita posibilele suspiciuni ale cenzorilor, ca şi în cazul titlului, au fost numiţi emisari ai unei secte religioase. Care se şi ivesc în pensiune, cu prilejul unei serate de aniversare a pianistului Stanley, şi îl supun „unei autentice operaţiuni de spălare a creierului, după care, ştergând cu grijă urmele «şedinţei de convingere», de persuasiune, şi descurajând, prin aluzive ameninţări, vaga încercare a proprietarului pensiunii de a-i opri, îl iau cu ei pe Stanley, devenit mut şi complet abulic“ – scrie în revista de specialitate Alice Georgescu. Cei doi – *Goldberg* şi *McCann* – sunt interpretaţi în spectacol de Costache Babii şi Mircea Andreescu. „Printr-un joc alambicat, i-am dat consistenţă personajului“ – spune Costache Babii. „Un ins deformat de cruzime. Un acuzator de temut chiar şi pentru partenerul său McCann), un inchizitor modern, care are misiunea de a-i inocula lui Stanley [...] sentimentul de culpabilitate.“ Mircea Andreescu povesteşte o întâmplare edificatoare, de la o reprezentaţie care se desfăşura în sala Studio: „Spectacolul avea pauză. Partea a doua debuta cu intrarea lui McCann, personajul meu, foarte încet şi ferit, atent la cel mai mic zgomot. Aveam de parcurs un spaţiu prin spatele spectatorilor. La o reprezentaţie, când am apărut în dreptul unei spectatoare, aceasta, luată prin surprindere, s-a speriat îngrozitor: «Hait! Iar ai venit, moarteo?!». Era un om serios, o femeie în vârstă, de vreo 55 de ani. Şi m-am enervat pentru moment: cum se poate manifesta astfel un om serios? Pe urmă mi-am dat seama ce prost sunt – ce reacţie extraordinară a avut femeia. A înţeles tot. O reacţie fantastică, exact reflexul tensiunii în care se juca spectacolul“ (*vol. cit.*, p. 95). Un cronicar avizat, cunoscător al personalităţii regizorale a lui Mircea Marin, scrie într-o cronică elogioasă că „el este un adevărat maestru în compunerea interioarelor neliniştitoare“, cu un fel „inconfundabil de a descrie viaţa pe cale de a se sufoca între patru pereţi, zbaterile ei disperate şi ultimele pâlpâiri tragice“ (Marius Robescu, *Tribuna României*, 1 aug. 1983). Numai „compunerea interioarelor neliniştitoare“? Spectacolul Shakespeare anterior, cu şase locuri de joc, îl contrazice, dar e clar că nu l-a văzut. Ingenios e conceput şi de data asta spaţiul de joc, dar în sala Studio, cu contribuţia scenografei Doina Antemir: un mic podium central, în jurul căruia sunt aşezaţi spectatorii, o masă, scaune, un colţ de perdea albă, o oglindă uşor înclinată şi altele, nenumărate, în felurite rame, ce căptuşesc pereţii sălii. Sugestia „de spaţiu închis, ca şi de ireductibilă singurătate sau de imposibilă evadare e amplificată sarcastic de măsura multiplicării imaginilor ce animă suprafeţele indiferente ale oglinzilor“ – scrie Alice Georgescu. Claustrare a oglinzilor – numeşte efectul Tania Radu –, „care preiau şi înapoiază fără cruţare spectacolul crud al culpabilizării individului“ (*Flacăra*, 23 sept. 1983). Ermil Rădulescu descrie şi ambianţa impersonală a relaţiilor: „Petey, soţul şi proprietarul casei, discută ca în fiecare dimineaţă despre micul dejun cu soţia sa, Meg. Discută este un fel de a spune, căci ei de fapt repetă un dialog ale cărui replici s-au consumat de mult, acum fiind doar reproduse mereu mai lapidar […] S-a întâmplat să le tulbure existenţa Stanley, un tânăr care a abandonat cariera pianistică, zice el, dar nu avem motive să-l credem. L-au adoptat uşor, pentru că el însuşi a adoptat automatismul, însuşindu-şi-l cu disperare. Ei bine, acest loc în care nu se mai întâmplă nimic este perforat de un cuplu bizar: Goldberg-McCann“. (*Contemporanul*, 1 apr. 1983)

Remarcabil „recital de regie şi, în acelaşi timp, de interpretare actoricească“ – scrie Alice Georgescu. „Maya Indrieş (*Meg*, proprietăreasa) are fragilitatea unei



Paul LAVRIC, Mihai BĂLAȘ-JUJUCĂ, Zoe Maria ALBANI, Gabriel SĂNDULESCU și Melania SĂNDULESCU în *Milionarul sărac* de Tudor Popescu



Dan SĂNDULESCU, Nicolae MANOLACHE, Victor IONESCU și Victoria COCIAȘ-ȘERBAN în *Pescărușul* de A.P. Cehov

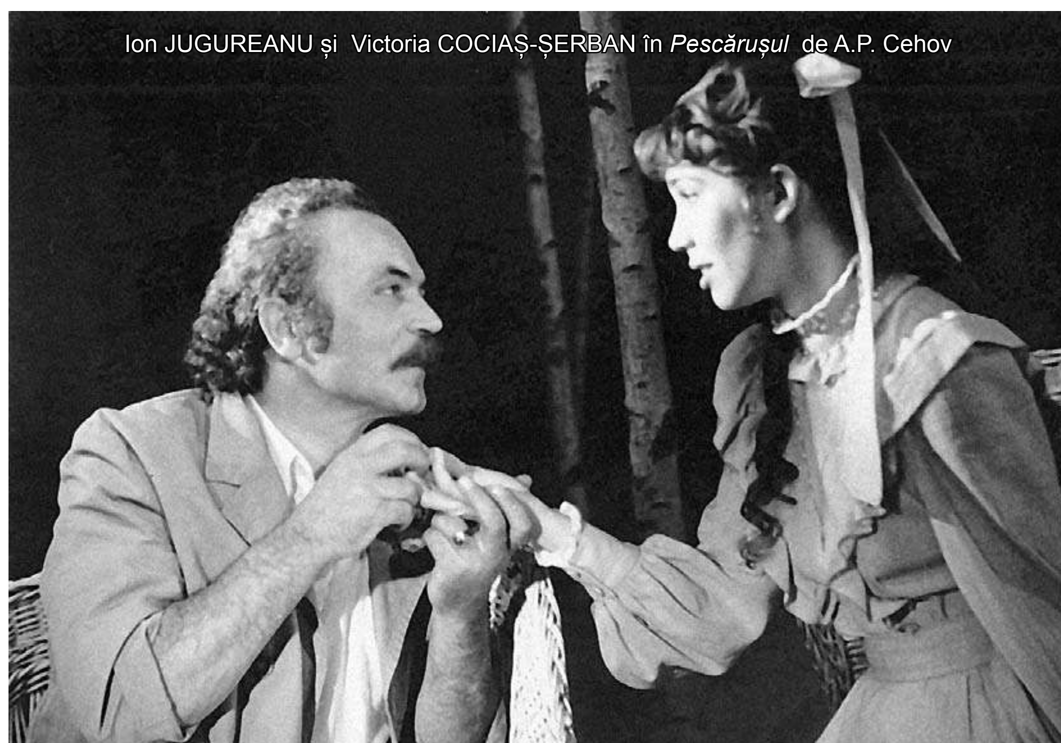
sensibilităţi permanent rănite [...] Nina Zăinescu (*Lulu*) excelează mai ales în ultima parte [...] când şocul suferit pare a-i dezvălui uşuraticei «gâsculiţe» propria mizerie morală [...] Radu Negoescu (*Stanley*) [...] izbutind să transforme – în a doua jumătate a evoluţiei sale scenice – prezenţa mută a personajului într-o cutremurătoare mască tragică. George Ferra (*Petey*) scandează cu exactitate modificările de comportament ale proprietarului de pensiune [...] Mircea Andreescu (*McCann*) şi Costache Babii (*Goldberg*) alcătuiesc un sinistru cuplu de esenţă (contemporan) inchizitorială“. (*Teatrul*, nr. 3/1983, p. 55). Şi o impresie generală, la care subscriem şi noi, formulată de Ermil Rădulescu: „Spectacolul lui Mircea Marin tensionează admirabil fiecare moment, cu spargeri de atmosferă rare şi dirijate, atât cât să ne relaxăm pentru a relua coşmarul. Totul este lucrat pe clipe, dacă se poate spune aşa, regia oprindu-se asupra fiecărui bob de nisip ce se scurge din clepsidră.“ Spectacolul de fior dramatic, croit din copci de gheaţă şi stele estetice aurii! 60 de reprezentaţii.

O paranteză propagandistică înscrie, la 25 ianuarie 1983, premiera piesei autorului local Emil Poenaru, *Primăvara eroului*. Scrisă pentru omagierea şefului statului la împlinirea vârstei de 65 de ani – a doua zi, 26 ianuarie – şi 50 de ani de activitate revoluţionară. Cu ilustrarea procesului din primăvara anului 1943, de la Braşov, când au fost judecaţi şi condamnaţi la 18 ani de închisoare, de către Tribunalul Militar, tineri comunişti, în frunte cu Nicolae Ceauşescu. „Prin oraş se vorbea de spectacol «cu hlizeală»“ – spunea Steluţa Suciu, în convorbirea cu Dan Săndulescu. „Cum să nu fie cu hlizeală la un asemenea subiect, când toţi eram sătui de Ceauşescu?“ – răspunde Dan Săndulescu. „Erau aduşi muncitori cu liste prin sindicat. La un moment dat, în timpul unui spectacol, Paul Lavric spune tare: «Ia staţi!». Am rămas împietriţi. Cum să opreşti un asemenea spectacol? Şi continuă: «Hai să plecăm şi noi acasă, că sala-i goală!»“ (*vol. cit.*, pp. 130, 131).

Florin Fătulescu se distrează şi deconectează publicul cu o comedie de Tudor Popescu, *Milionarul sărac* (14 aprilie 1983). Autorul mărturiseşte în caietul-program: „Am vrut să aduc pe scenă, în această comedie, toată tristeţea unei existenţe închinate zeului «A AVEA». Tot dezastrul moral pe care-l presupune. Toată drama. Pentru că este o dramă să te retragi în casa ta ca într-o cetate, să tai toate firele care te leagă de ceilalţi, numai pentru bucuria meschină de a avea mult mai mult decât ceilalţi.“ Cronicarul braşovean Ermil Rădulescu îşi intitulează comentariul „Lacrima, între râs şi plâns“ şi spune că se reîntâlneşte cu o *piesă* de Tudor Popescu, şi nu cu o *comedie*, pentru că „dincolo de pânza ţesută pentru râs se profilează drama cea mai veritabilă“. Am spus că Florin Fătulescu „se distrează“, şi întăreşte asta chiar cronicarul: „Tânărul director de scenă lucrează spectaculos portretele, cu multă ingeniozitate, le «mişcă» cu sugestii neaşteptate, apelând la un registru de comedie modernă. Prima parte a spectacolului este o suită de gaguri, un fel de zăpăceală abulică, nu o dată unele personaje atingând perplexitatea.“ Am văzut şi eu un spectacol cu această piesă undeva şi, într-adevăr, de la primele scene acţiunea devine paradoxală, prin reacţia cu totul neaşteptată a stăpânului casei de a refuza să-i reclame pe hoţii pe care i-a surprins furându-i bani şi obiecte. De ce? Pentru că sunt procurate de el pe căi ilicite. Şi poate s-ar fi încheiat aici lucrurile, cu satisfacţii reciproce, dacă un vecin binevoitor n-ar fi dat miliţiei câteva relaţii incriminatorii pentru felul în care şi-a agonisit stăpânul casei averea. „În cea de-a doua parte asistăm la «iluminarea», rând pe rând, a eroilor comediei-drame, cu un final de cetate răvăşită (vezi gratiile de la ferestrele casei, plurivalente ca semnificaţie) şi cu o adolescentă – Nuţa – maturizată brusc.“. Pentru că tatăl ei, ca



Ion JUGUREANU și Paula IONESCU în *Pescărușul* de A.P. Cehov



Ion JUGUREANU și Victoria COCIAȘ-ȘERBAN în *Pescărușul* de A.P. Cehov



Dan DOBRE, Mircea ANDREESCU și Dan SĂNDULESCU în *Troilus și Cresida* de William Shakespeare



Mircea ANDREESCU, Costache BABII și Nina ZĂINESCU în *Serată neprevăzută* de Harold Pinter

să scape de suspiciune, a ales s-o mărite chiar cu unul dintre hoţi. Distribuţia era eterogenă. În rolul unuia dintre hoţi, *Surdu*, Gabriel Săndulescu; partenerul de furtişag, *Dude*, Costache Babii; Melania Niculescu o compune pe *Nuţa* „uşor inegal, pe o traiectorie ea însăşi uşor echivocă". Cadrul scenografic realizat de Ion Cristodulo „conţine […] sugestiile necesare unui spectacol căruia îi prevedem o lungă carieră" (*Drum nou*, 27 apr. 1983). Profeţie inspirată: 125 de reprezentaţii.

La jumătatea lunii mai ne reîntâlnim şi cu Eugen Mercus (ca să întregim, în stagiune, tripleta celor care au tăiat „brazdă adâncă" în ogorul teatrului), cu *Pescăruşul* de A. P. Cehov (15 mai 1983). În octombrie 1885 autorul îi transmitea lui A. S. Suvorin că scrie cu multă plăcere, dar păcătuieşte împotriva canoanelor scenice: „E o comedie cu trei roluri femeieşti, şase bărbăteşti, are patru acte, un singur decor (vederea spre lac), multe discuţii despre literatură, puţină acţiune şi cinci puduri de dragoste" (*Opere*, vol. X, *Teatru*, E.S.P.L.A., Cartea Rusă, 1960, p. 527) Cu celebrele discuţii despre forme vechi şi forme noi în artă, şi cu concluzia lui Treplev – personajul său şi propria-i convingere – că „nu e vorba nici de forme vechi şi nici de forme noi" şi că „omul scrie fără să se gândească la niciun fel de formă, scrie pentru că scrisul se revarsă liber din sufletul lui". Canoanele scenice la care se referea Cehov privesc în primul rând intriga unei piese, ceea ce s-a numit acţiune; or, despre piesele sale s-a tot spus că sunt lipsite de acţiune. Nu însă şi de o anumită mişcare. Stanislavski, care l-a jucat pe *Trigorin* în premiera de la Teatrul de Artă din Moscova, în decembrie 1898, spunea: „Piesele lui Cehov sunt pline de mişcare, nu însă din punct de vedere al desfăşurării lor exterioare, ci al unui dinamism lăuntric [...] În timp ce acţiunea exterioară desfată şi stimulează nervii, cea lăuntrică învăluie şi molipseşte sufletul, captivându-l"(citat din caietul-program bine documentat, redactat de secretarul literar Dimitrie Roman). Teatrul său a fost asociat cu muzica: „Un dialog de Cehov este o partitură muzicală transpusă în replică vorbită" (G. Steiner, reprodus în acelaşi caiet); „Dramele lui sunt realiste – cu implicaţii muzicale de un ton minor". (Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol IV, Editura Aius, Craiova, 2004, p. 336) Şi într-o altă istorie a teatrului universal, redactată de trei dascăli, găsim tripla sugestie a pescăruşului ucis, pe care Treplev îl depune la picioarele Ninei Zarecinaia: pentru Nina – dificultatea drumului şi perspectiva unei căderi; pentru Treplev – lipsa lui de putere, incapacitatea de a se împotrivi, lui însuşi mai întâi; pentru amândoi – moartea iubirii dintre ei. (Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară, *Istoria Teatrului Universal*, vol II, Editura Didactică şi Pedagogică, 1982, p. 239)

Premiera cu *Pescăruşul* este considerată de cronicarul revistei *Astra*, Vasile Gogea, „un examen de maturitate artistică" şi nicidecum o surpriză, „având în vedere cel puţin alte două premiere ale stagiunii [...] *A treia ţeapă* de Marin Sorescu şi *Troilus şi Cresida* de W. Shakespeare". În speţă, „definitoriu pentru spectacolul realizat de trupa braşoveană este efortul, *încununat de succes*, de a ne înfăţişa un Cehov în latura universal-umană". Cu inspirata distribuire a rolurilor de către Eugen Mercus şi memorabile creaţii actoriceşti, „într-un splendid efort de autodepăşire", începând, în opinia sa, cu Virgina Itta Marcu – ceea ce nu miră –, „insinuantă şi poruncitoare, patetică şi ironică [...] egoistă şi dură, dar aparent vulnerabilă, umplând cu eleganţă şi strălucire golul sufletesc al Irinei Nikolaevna Arkadina". M-a mirat, însă, stând de vorbă cu dânsa, că a strâmbat din nas când am pomenit de Arkadina. De ce, oare? „De ce am strâmbat eu din nas când aţi pomenit de Arkadina, este că Mercus a cerut ceva ce n-a mai făcut nimeni până atunci. A cerut ca Arkadina să fie aproape ca o caţă. O actriţă de-aia cu crize de isterie, cu izbucniri

nervoase, care agresează pe toată lumea, lucruri pe care cu destulă greutate le-am acceptat [...] Eu am zis că Arkadina asta e, totuşi, pe o anume treaptă socială. Are o anume educaţie. Nu mi-am imaginat-o niciodată, de exemplu, pe doamna Bulandra, ajunsă actriţă, făcând nişte crize de isterie de genul ăsteia, înţelegeţi? Dar este posibil. Şi dacă Mercus a fost mulţumit şi lumii i-a transmis ce a vrut el, ce să mai zic... asta e!“ (*vol. cit.*, p. 105).

Revenind la cronică: „Victoria Cociaş Şerban – o creaţie tulburătoare, veridică din punct de vedere uman şi absolut «adevărată» artistic, în *Nina Zarecinaia*; Paula Ionescu – sugerând cu sensibilitate şi dramatism eşuarea unei fiinţe slabe, *Maşa*; Geta Grapă – [...] întruchiparea convingătoare a vulgarităţii şi agresivităţii duioase a *Polinei Andreevna*; Ioan Georgescu – [...] reuşind, printr-un joc de reală putere de impresionare artistică, să fie «pescăruşul» ucis de minciună, iluziile, nepăsarea şi egoismul celor din jur [...] în *Konstantin Gavrilovici Treplev*; Ion Jugureanu – o interpretare aproape «albă», egală, exactă [...] în creionarea lui *Boris Alexeevici Trigorin*“ (Vasile Gogea, *Astra*, nr. 7, 1983). În cronica din *Drum nou* (4 iun. 1983), Ermil Rădulescu se întreba: „Va scrie o carte, «Pescăruşul», romancierul Trigorin, el, ce se războieşte mereu cu Tolstoi şi cu Turgheniev? Cehov nu ne dă de bănuit.“ Nu pot să nu amintesc aici excelentul spectacol realizat la Televiziune de Petre Sava Băleanu, în 1974, cu străluciţii actori Valeria Seciu, Gina Patrichi şi Victor Rebengiuc, pe care, dacă ar fi să-l (re)vezi, ai putea spune – ca un personaj din piesă, după un moment de tăcere – „A trecut un înger!“, pentru impresia de lumină şi frumuseţe, de armonie estetică!

Noua premieră, *Titanic vals* de Tudor Muşatescu (15 septembrie 1983), mă pune în situaţia de a mă întreba dacă cronologia foarte riguroasă a secretarului literar Dimitrie Roman nu greşeşte, socotind-o ultima premieră a stagiunii 1982–1983 – cum, de altfel, se menţionează şi în caietul-program, ca „premiera a VIII-a“… Sau, având în vedere data de la jumătatea lunii septembrie, când prin tradiţie se inaugurează o stagiune nouă, n-ar trebui s-o înscriem în seria premierelor din intervalul 1983–1984? În acest sens se declară şi Ermil Rădulescu în *Astra*, menţionând spectacolul drept „cea dintâi ridicare de cortină [...] Debut, aşadar, în noua stagiune“. Mai ales că de la premiera anterioară, *Pescăruşul*, din 15 mai, au trecut exact patru luni... Dar, mă rog: nu e treaba mea să amendez evidenţele teatrului.

Spectacolul este o nouă realizare a lui Mircea Marin, „regizor al soluţiilor inedite“ – cum îl numea cronicarul menţionat aici – şi al unei *viziuni* inedite, de pamflet politic, prin care „citeşte acele note, mai puţin la vedere, mai discrete, despre alienarea individului în contextul societăţii burgheze interbelice“ (Ermil Rădulescu, *Astra*, nr. 10, 1983). Sau, cum spune colegul său de breaslă, A. I. Brumaru: „Regizorul spectacolului braşovean cu piesa lui Muşatescu, Mircea Marin, a dovedit că adevăratei valori nu e cazul a-i adăuga, în interpretare, sensuri străine, ori deduse, ea trebuie doar citită în adâncime: fiecare lectură e numai lectura unui nou strat, mai afund, al operei; e o lectură critică“. (*Drum nou*, 25 sept. 1983) În caietul-program al spectacolului, redactat (în alternanţă cu Dimitrie Roman) de Miruna Gologan, găsesc o „microradiografie a repetiţiilor“, cu un titlu sintetic – „Valsul trist, valsul vesel, valsul grotesc“ –, semnată de… Miruna Runcan (care mă tot derutează cu aceste denumiri diferenţiate), cu o caracterizare specifică a proiectului scenic: „Un eseu despre pierderea fulgerătoare a oricărei raţionalităţi, cauzată de declanşarea crudului şi brutalului (hazliu) angrenaj al scopurilor propuse, al aspiraţiilor tiranice în derizoriu.“ Principala notă inedită a viziunii e dată de schimbarea opticii asupra personajului principal, Spirache Necşulescu, care nu mai e, ca prin

tradiţie, blajin şi naiv, ci viclean şi abil. Acesta – scrie cronicarul revistei de specialitate – „nu trăieşte nicidecum un complex de inferioritate, cum ar dori soacra şi voluntara-i soţie, ci, până la urmă, se vădeşte a fi principalul dirijor al destinelor familiei dezbinate de problemele pe care le ridică moştenirea milioanelor, probleme create tot de el, prin mijlocirea unui pretins act testamentar“. În aceste condiţii, personajele familiei devin marionete mânuite de el, în caricaturi expresive: *Dacia* – Constanţa Comănoiu, cu „note pronunţat viforoase, de demnă urmaşă a Miţei republicana“; *Sarmisegetuza* – Maria Rucsandra Dobre, „împletind atitudini de prinţesă cu alinturile de întârziată în copilărie“; *Petre Dinu* – Radu Negoescu, „afectând graţii bufone şi o cumplită teamă de violentările tandre ale femeii“; *Traian* – Nae Cristoloveanu, „prezenţă de masivitate comică“; O servitoare – Maya Indrieş, „apariţie de o veselie stranie, anunţând sosirea musafirilor prin scuturarea unor clopoţei cusuţi de mâneci“; *Spirache* – Mircea Andreescu, „un disimulat [...] un ipocrit chiar, şi jocul între disimulare şi ipocrizie e rezolvat de actor cu deosebită fineţe“. (Constantin Radu-Maria, *Teatrul*, nr. 10/1983, p. 27) Despre ceilalţi, îl cităm pe Ermil Rădulescu: *Chiriachiţa*, „mereu cicălitoare şi agresivă [...] rol de compoziţie pentru Nina Zăinescu“; *Stamatescu*, „interpretat în asalt şi pinteni de E. Mihăilă-Braşoveanu“; *Rădulescu Nercea*, „în mare vervă Flavius Constantinescu, printre statui bizare, invocând nume ilustre ale istoriei lumii (pe unul dintre busturi îşi aşază cu nonşalanţă propria gambetă şi bastonul)“; *Gena*, „jucată admirabil, cu poezie, ironie şi dramă de Luminiţa Blănaru“; *Decebal*, copilul Tudor Gună Moga, „exact la vârsta lui Goe“. Trei spectacole de mare impact artistic ale lui Mircea Marin, în 11 luni.

STAGIUNEA 1984–1985

Înregistrăm, în 16 noiembrie 1983, premiera basmului lui Dan Tărchilă *Domnişoara Lacrimă Furată*. Cronicarul Ermil Rădulescu ne spune că „e a doua premieră a stagiunii“, caietul-program o menţionează ca „premiera 1“. Mă rog... „Cine are puterea să poarte în el, întreaga viaţă, măcar o parte din copilul care a fost, va iubi totdeauna basmele. Şi va şti să lăcrimeze în faţa nefericirii omeneşti“ – scrie autorul în... foaia-program (că nu e caiet!). Cred că m-au încântat şi pe mine, de mic, dar, dacă privesc în jur, mă îndoiesc că în lumea de azi mai lăcrimează mulţi în faţa nefericirii omeneşti. Dar, asta-i altceva. O legendă spune că lacrimile curate ale unei Domniţe au fost furate prin vrajă, urâţind-o, şi la fel ale vrăjitoarei, travestită prin vrăjitorie. Dedicat în special copiilor, robiţi de frumoasa poveste şi trăind cu indignare drama Domniţei, „Basmul lui Dan Tărchilă“ – spune cronicarul – „este scris după toate regulile genului, în desen surprinzător, cu morală limpede, şi totuşi trainică, în sensul poeziei.“ Compus pe unul dintre crezurile luminoase ale spiritualităţii populare, rezumat în replica unionistă „unde-s doi puterea creşte“ (ceea ce „vrea să fie hora finală la care invită o sală întreagă Pădurarul“), şi regizat de Ştefan Alexandrescu, spectacolul se remarcă prin „jovialitate [...] ritm şi culoare“. Melania Niculescu e *Domniţa*, cu „apreciabil ton poetic“, Zoe Maria Albani – *Vrăjitoarea*, C. Voinea-Delast – *Pădurarul*, „ce tezaurizează înţelepciune şi, deopotrivă, robusteţe […] În prim-plan se reţine, însă, decorul lui Ion Cristodulo, cu virtuozitate şi excelent susţinut profesional de eclerajul lui Dan Petrovici. Poezia, mai ales din ambianţă ne parvine“ – scrie Ermil Rădulescu, în încheierea cronicii (*Drum nou*, 18 nov. 1983).

Următoarea premieră este semnată regizoral tot de un actor, Ioan Georgescu: *Năpasta* de I. L. Caragiale (17 noiembrie 1983), la sala Studio – „Loc, să subliniem de la început, absolut fertil pentru această dramă, pentru că se aud asurzitor, ca un vuiet de furtună, respiraţiile“, ne dă de înţeles acelaşi cronicar Ermil Rădulescu. Care

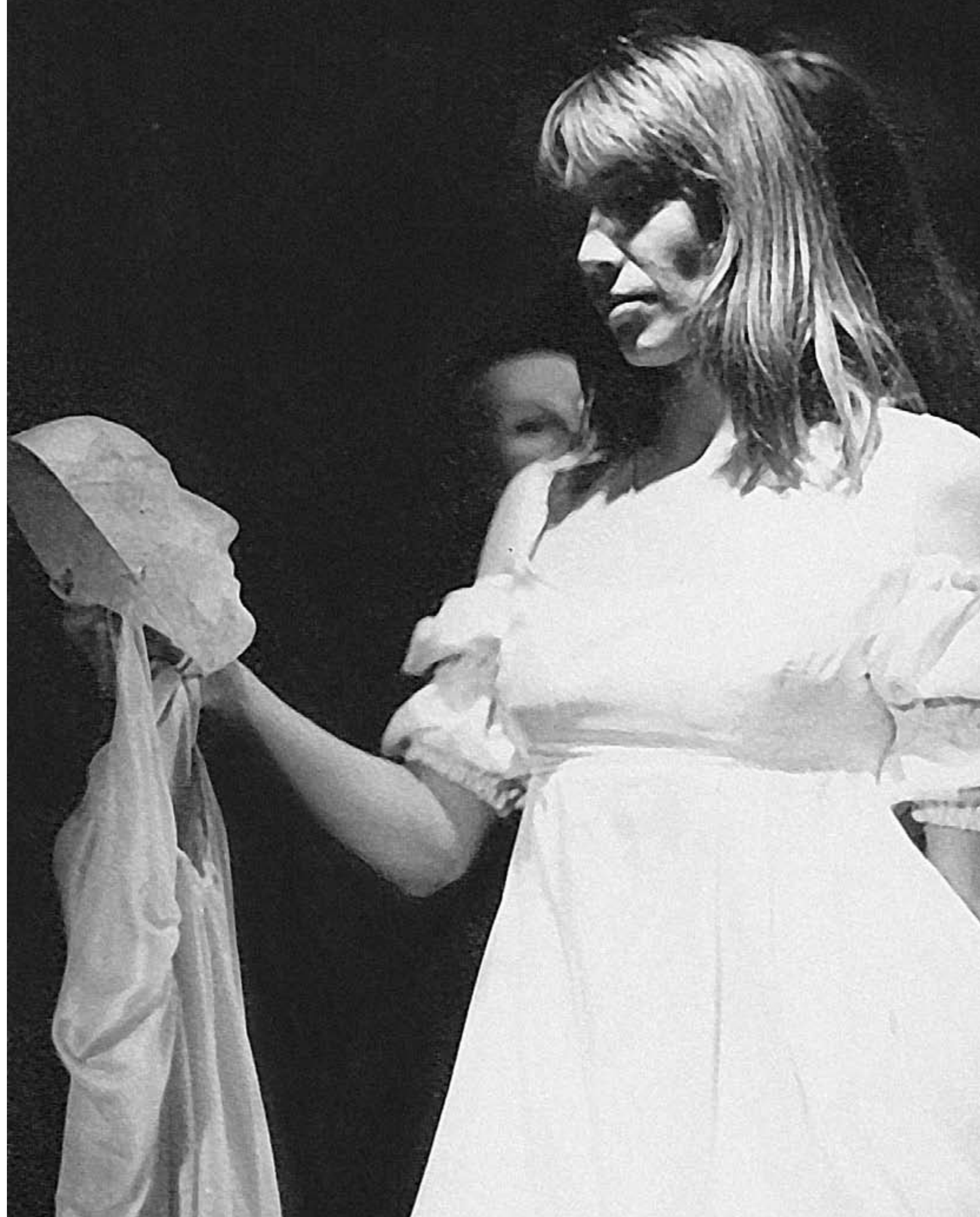

Dan DOBRE, Victoria COCIAȘ-ȘERBAN și Mircea ANDREESCU în *Năpasta* de I.L. Caragiale


Geta GRAPĂ, Melania NICULESCU, Paul LAVRIC, Mircea ANDREESCU, Radu NEGOESCU în *Papa dolar* de Gábor Andor

sesizează că spectacolul lui Ioan Georgescu „răspunde multora din întrebările posibile, dând sensuri incitante dramei. El şi modifică finalul, lăsându-l pe Dragomir pe drumul ocnei, la propriu şi la figurat. Căci Dragomir devine de-acum un alt Ion". Actorii portretizează psihologic eroii, cu merite incontestabile: „Victoria Cociaş Şerban, în *Anca*, este stranie şi tulburătoare. Patologicul, despre care vorbeşte G. Călinescu, se ascunde în linii de aburoasă feminitate şi fulgurante ferocităţi. Dan Dobre îl întruchipează pe Dragomir în tuşe nervoase, este agresiv şi blând, spaima şi durerea căpătând, într-un final magistral, nesfârşitul gol ce-i bântuie fiinţa. Mircea Andreescu compune un *Ion* adus în stadiul animalului hăituit de vânători: el nu mai glăsuieşte, ci gâfâie tâmp. Andrei Ralea îl imaginează pe *Gheorghe* în ipoteza nedumeririi, încă nemistuit în flăcările Ancăi". (*Drum nou*, 11 dec. 1983)

Dacă mă iau după o cronică semnată în *Astra* de cineva al cărui nume nu l-am mai întâlnit până acum, ar însemna să cred că spectacolul cu piesa *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, regizat de Mircea Marin (20 noiembrie 1983), ar fi fost o reuşită parţială. Sau ar fi fost mai degrabă parţial nereuşit, având în vedere că varianta scenică propusă „pare a înclina balanţa spre accentele grave", câtă vreme „toată savoarea piesei stă tocmai în acest echilibru, sau tensiune, între ironic şi patetic, între comic şi dramatic". O eludare, adică, a elementului comic. Apoi, datorită opţiunii „pentru o anume distribuţie", în care principalele roluri, „*El–Ea*", suferă un nedorit decalaj, prin evoluţia debutantei pe scena braşoveană, Gabriela Cuc, care „cultivă pateticul din neîndemânare, aşa cum se foloseşte şi de o gesticulaţie grandilocventă […] Alături de ea, Nae Cristoloveanu (*El*) e mai aproape de rol şi mai departe de exagerările partenerei." Şi, în ultimul rând, datorită expedierii celorlalte interpretări sub elipticul „au dat dovadă de «disciplină tactică»" şi datorită unei enumerări grăbit şcolăreşti a numelor, cu o singură menţiune, pentru George Ferra (*Bătrânul domn*), „o creaţie subtilă şi nuanţată" (Alexandru Bălan, *Astra*, nr. 3/1984). Doar 15 reprezentaţii... Mda, se pare că a fost parţial reuşit.

Dar vine peste trei luni un spectacol longeviv, de 70 de reprezentaţii, cu piesa unui dramaturg maghiar, mai puţin cunoscut la noi, dar tradus în numeroase limbi: *Papa dolar* de Gábor Andor (15 februarie 1984). Faimă de renume internaţional, explicabilă prin vervă satirică şi disponibilităţi dramaturgice. Scrisă în 1917, aminteşte prin subiect de *Unchiul nostru din Jamaica* de Dan Tărchilă. Ne lămureşte colegul de breaslă cu care ne-am obişnuit, Ermil Rădulescu: „Totul se roteşte în jurul unei visate moşteniri de la ruda din Canada." (Ce-o fi cu Canada asta, asaltată şi astăzi de mulţi emigranţi?) „Unchiul Hoffmann există cu adevărat, în carne şi oase, dar nu şi averea lui". Ei, aici nu mai corespunde cu unchiul milionar din Jamaica, venit în Ardeal să-i lase nepotului o avere considerabilă! În piesa lui Gábor Andor, familia cu fete de măritat ce-l aşteaptă, în stare de faliment, are parte de „neprevăzute lovituri de teatru orchestrate machiavelic de tânărul jurist Szekeres, pretendent la mâna uneia dintre progenituri". Farsă, căreia Eugen Mercus i-a imprimat o sublinieire uşoară a comicului, stimulând fantezia actorilor şi cizelându-le gagurile. Unchiul „cu bucluc", *Papa Dolar*, e „încarnat – cu perucă – de Mircea Andreescu cu virtuozitate, cu uitare de sine"; Paul Lavric, tatăl (*Koltay*), „îşi desfăşoară calităţile sale de nuanţare comică subtilă, disimulată"; Geta Grapă (*soţia lui Koltay*), „reuşeşte şi ea un recital de comedie [...] încununând o excepţională carieră de trei decenii pe scena braşoveană"; Costache Babii „demonstrează iarăşi harul său pentru compoziţie, împrumutând *Prefectului* ceva din complicata alchimie a lui Trahanache […] Jolly-Joker-ul *Szekeres* este «fotografiat» pitoresc de Radu Negoescu, actor cu vervă, în ciuda câtorva momente de respiro" (*Drum nou*, 22 feb. 1984).



Victoria COCIAȘ-ȘERBAN în *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu

În 21 februarie 1984, un tribut ideologiei comuniste prin piesa *Politica* de Theodor Mănescu. Prezentat la a VI-a ediţie a Festivalului de Teatru Contemporan local, spectacolul prilejuieşte Floricăi Ichim o consemnare succintă: „Spectacolul braşovean, în regia lui Florin Fătulescu, are rigoare analitică şi o viaţă de clocot reţinut, datorate îndeosebi *mamei* – Virginia Itta Marcu –, care face ca momentul prezent al piesei să lumineze întregul destin al eroinei". (*România liberă*, 18 apr. 1984)

Florin Fătulescu îşi reabilitează, ca să zic aşa, condiţia de *metteur en scène*, cu premiera comediei lui Victor Ion Popa, *Tache, Ianke şi Cadâr*, din 17 aprilie 1984. Cu succes de public, după cum rezultă din cifra reprezentaţiilor: 74. Ermil Rădulescu îl va numi mai târziu pe regizor, cu prilejul unei alte lucrări din acelaşi gen atractiv, „iubitor de comedie veselă şi, evident, înzestrat pentru a o pagina" (*Drum nou*, 13 ian. 1985). Piesa s-a jucat prima dată la Braşov în 1970, în regia lui Ion Maximilian, cu Ştefan Alexandrescu (*Tache*), Paul Lavric (*Ianke*) şi George Gridănuşu (*Cadâr*). Îmi exprimasem atunci o îndoială privind distribuirea lui Paul Lavric în *Ianke*, rol de debit verbal expansiv, aproape neîntrerupt, ceea ce dicţia lui nu putea împlini, mai molcomă, mai lentă, mai absorbită în vorbe. Îl regăsesc şi acum în acelaşi rol, ca şi pe Ştefan Alexandrescu în *Tache*; doar *Cadâr* e Dan Săndulescu şi nu George Gridănuşu. În 14 ani la Braşov, Paul Lavric şi-a câştigat, desigur, experienţa scenică şi meritata popularitate… dar nu cred că şi debitul verbal volubil pentru Ianke.

În mai, Mircea Marin revine, după cinci luni, cu premiera spectacolului *Nunta lui Krecinski* de A. V. Suhovo-Kobîlin (3 mai 1984). Prima lucrare dintr-o trilogie care se încheie cu o mai cunoscută piesă, de mai mare audienţă şi prin ingeniozitatea înscenării: *A murit Tarelkin* (cândva, un spectacol de larg ecou al regretatului Gheorghe Harag, la Teatrul de Comedie).

„Spectacolul gândit regizoral de Mircea Marin, în ambianţa scenografică plăcută a Tatianei Manolescu-Uleu, se detaşează prin ritm şi mai puţin prin culoare." Sunt momente bune, mai ales în prima parte, haz mai apoi, conversaţii în exces şi o reţinere faţă de posibila melodramă, „precum în scena în care logodnica serveşte lecţia de cinste şi puritate lui *Krecinski*". Acesta, în interpretarea lui Nae Cristoloveanu, „este neobosit în şiretenie"; logodnica, *Lidocika*, e interpretată de Luminiţa Blănaru „cu o discreţie care rarefiază, totuşi, personajul"; Geta Grapă „compune bogat o mătuşă mai trecută, dar trăgând încă ocheade junilor iubăreţi" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 13 mai 1984). 36 de reprezentaţii.

Ultima premieră a stagiunii o semnalăm la 22 iunie 1984, cu piesa lui Teodor Mazilu (pentru prima dată la Braşov?) *O sărbătoare princiară*, regizată de actorul Ioan Georgescu, la sala Studio. Piesă istorică, a cărei acţiune se petrece în Evul Mediu austro-ungar, cu o datare şi localizare precisă a autorului: „1785. Un apartament cu vedere largă spre stradă." „Este anul odioaselor trageri pe roată ale iobagilor răsculaţi împotriva cruntei opresiuni exercitate de nobilimea austro-ungară" – notează acelaşi Ermil Rădulescu. Vederea largă spre stradă e înlesnită, desigur, de o fereastră tot atât de întinsă, prin care împăratul, aşteptat cu nerăbdare de nobilii casei, Varga şi Iuliana, „va asista la «spectacolul» tragerii pe roată, prilej de adevărată «sărbătoare princiară»". Totodată, îi măguleau autoritatea prin anunţul martirizării fiicei lor, Apolonia, sedusă de unul dintre iobagi şi care urmează să moară. Dar ea trăieşte, dejucându-le planurile. Mai apare şi majordomul Nemeş, unealtă criminală, care distinge greu victimele de călăi. „L-am interpretat pe *Varga* din *O sărbătoare princiară*" – declară Costache Babii –, „o piesă care face figură aparte în creaţia lui Mazilu. Deşi pretextul este tragerea pe roată a ţăranilor iobagi,



Radu NEGOESCU, Nina ZĂINESCU și Dan SĂNDULESCU în *Tache, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa

mesajul are bătaie lungă spre contemporaneitate. Replica lui Varga devine edificatoare: «Singura mea durere e că ticăloşia mea nu-i întreagă; numai o ticăloşie întreagă îţi aduce liniştea»“. (*Histrionia*, p. 67) Preconizând în transpunerea scenică o „coerenţă austeră“, cronicarul reproşează regiei „completări exterioare“ peste ceea ce este sugestiv din text şi eludarea subtextului. „*Varga* (Costache Babii) apare mai mult ca un cabotin senil. *Iuliana* (Maya Indrieş), precipitat imorală şi amorală. *Nemeş* (Mircea Andreescu), angajat mai mult în duplicităţi amoroase cu stăpâna, iar *Apolonia* (Victoria Cociaş Şerban), doar purtătoarea unei replici de frumuseţe poetică“ (*Drum nou*, 23 sept. 1984).

Tripleta de regizori importanţi ai teatrului a brăzdat ceva şi în actuala stagiune, dar mai puţin adânc; nu neapărat superficial, dar mai lejer, mai reţinut, fără impetuozitate expresivă şi ascuţime conceptuală. Două spectacole M.M. (Mircea Marin), două F.F. (Florin Fătulescu), unul E.M. (Eugen Mercus) – cinci, carevasăzică –, onorabile poate, dar nu memorabile, ca în perioada precedentă. Şi poate nici nu se menţine mereu înaltă ştacheta viziunii artistice, în continuă încordare şi prospecţie de idei. Mai lasă loc şi pentru „plugul“ altora, dornici să are din pasiune şi ataşament pentru ogorul mănos, renumit în gustul şi frumuseţea (estetică) a roadelor, chiar cu un efect mai limitat sau îndoielnic: două montări Ioan Georgescu, una Ştefan Alexandrescu.

Restricţii

STAGIUNEA 1984–1985

Cu întâia premieră a stagiunii, *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* de Tudor Popescu (22 septembrie 1984), dăm şi de semnele austerităţii financiare instituite în ţară, prin reducerea subvenţiilor la majoritatea instituţiilor de Stat, politică aspră de economii, reduceri bugetare şi limitări de credite. Instituţiile culturale, îndeosebi, sunt îndemnate şi nevoite să-şi caute surse de autofinanţare, pentru a acoperi procentul scăzut prin hotărârea autorităţilor. Unele şi-au oferit serviciile proprii pentru public, cum au fost teatrele care şi-au pus la dispoziţie atelierele pentru diferite lucrări. Teatrul din Braşov anunţă în caietul-program, şi desigur şi în presă, că „execută prin atelierele sale lucrări urgente de foto, reparaţii şi recondiţionări mobilă stil şi modernă, tapiţerii, zugrăveli interioare“. Totodată, consacră un număr de pagini al programului de sală unor jocuri distractive – enigmistică, rebus – şi reclame, cum e cel de faţă, cu reclame pentru serviciile filialei locale A.C.R. Cu această ocazie au şi membrii cercului rebusist local „Gaudeamus – Icar“ o sursă în plus de inspiraţie, stimulând interesul spectatorilor cu definiţii uşoare în domeniu. Alte teatre dau întregului caiet-program profil de revistă rebusistică („Nottara“), de proză şi versuri satirice, informaţii şi cancanuri despre vedete internaţionale de film (Bacău), uneori portrete şi scurte interviuri cu propriii actori ş.a.m.d. Altele confecţionează pungi de hârtie (Iaşi) sau, ceva mai atractiv, programează vizionări video – clandestin – cu filme occidentale care nu rulează pe ecrane. Acţiuni tolerate de autorităţi, care erau la curent cu încălcarea unor restricţii oficiale, dar nu interveneau. Din aceleaşi motive financiare s-a redus la doi ani periodicitatea Festivalului de Teatru Contemporan, a cărui organizare şi desfăşurare presupunea considerabile cheltuieli.

Tudor Popescu semnează în caietul-program o mărturie cu titlul „Umor, ironie şi... autoironie“, în care spune: „*Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* n-o socotesc



Dan DOBRE și Rucsandra Maria DOBRE în *Cerul înstelat deasupra noastră* de Ecaterina Oproiu

mai întâi o piesă despre ipocrizie, după cum trimite titlul, ci despre un anume fel de a înţelege relaţiile interumane, ilustrat de mania poliţistă a mătuşii Sibila [...] Ea este una dintre acele fiinţe care, în numele dragostei filiale, sau a oricărei alte dragoste, se vâră în sufletul nostru, pentru a ne explica ce e bine şi ce nu, ce e bun şi ce e rău, pentru a fi fericiţi, tulburând astfel relaţii familiale sau sociale care s-ar fi desfăşurat sub semnul dragostei de viaţă." Steluţa Suciu, în convorbirea cu Dan Săndulescu, care a interpretat un rol principal în piesă (*Dinu*), îl caracterizează obiectiv pe dramaturg: „Piesele lui Tudor Popescu erau cu priză la public, prin situaţiile comice asemănătoare realităţii timpului, prin faptul de viaţă, limbajul accesibil, întâmplările cotidiene aduse pe scenă." Şi actorul relatează cum a ajuns în distribuţie, dintr-o întâmplare: „Repeta în piesă Costache Babii. Într-o zi ne-a anunţat un lucru care ne-a întors pe dos: trebuia să se opereze de discopatie... Mircea Marin mi-a dat rolul, pentru că repetiţia nu putea fi oprită. Să-l înlocuieşti pe Costache Babii e cam greu... Atuul meu a fost că am luat rolul în serios, şi credeam în ce fac... Aveam un text generos, care mă ajuta să fiu ridicol, nu grotesc. Şi mai vedeam ceva în piesa asta care îmi plăcea la nebunie: faptul că se făcea băşcălie de un reprezentant al miliţiei, pe care-l chema *Lupu*." Şi, într-o deplasare la Rupea, i se prezintă, după spectacol, comandantul miliţiei locale: tovarăşul Lupu. De aceea spectatorii „aplaudau puternic"... „Piesa aduce pe scenă viaţa de familie... El, bărbatul, se încurcă în iţele aventurii pentru care nu prea are chemare. Asta e şi explicaţia titlului" (*vol. cit.*, p. 101). „Este o şarjă" – punctează Ermil Rădulescu –, „în dulce răspăr, despre viaţa de familie, despre un el şi o ea la vârsta când mai apare şi un ulcer, se mai ridică tensiunea arterială, dar şi când gustul aventurii benigne ia forme mai mult comice decât dramatice."

Montarea lui Mircea Marin optează pentru comicul situaţiilor naive: mica înşelătorie a „bărbatului matur" provoacă un şir de încurcături, în iţele cărora se încurcă chiar el. Caricând „la vedere" tipologiile, spectacolul „este, astfel, pretext pentru o cascadă de râs". Un „excelent actor de comedie", Dan Săndulescu, „distilează «ipocrizia bărbatului matur» în nuanţe fine şi subtile". Virginia Itta Marcu „este mătuşa Sherlock Holmes [...] imaginând în culori bogate pe «detectiva» casei, dar şi a blocurilor din vecini, cu ochi de Argus şi cu vitalitatea celebrei Woody". Soţia suspicioasă e, „cu mijloace remarcabile prin simplitate şi firesc", Rucsandra Maria Dobre. Vecinul burlac cu gustul escapadelor este Gabriel Săndulescu, „mucalit", dar retractil când se îngroaşă gluma". Otilia himerică este Luminiţa Blănaru, „visul amăgitor al bărbatului matur, iar omul legii [Lupu? – *n.m.*] găseşte în «caligrafierea» lui Andrei Ralea ipoteza supravegherii blânde. *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* ni se pare spectacolul de haz dorit de public" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 30 sept. 1984). Da... 161 de reprezentaţii!

„Într-o zi de toamnă braşoveană – una dintre acele frumoase zile în care soarele cade aproape perpendicular pe Tâmpa, măturându-i cu snopii de lumină faţada multicoloră, îndemnându-te să-ţi trăieşti viaţa plenar – am citit în ziarul *Drum nou* un articol emoţionant prin simplitatea lui, dar şi prin profunzimea adevărului de viaţă exprimat. Mărturisesc că, în clipa în care am terminat de parcurs articolul, am rămas minute în şir pe gânduri. Şi din învălmăşeala gândurilor au început să se contureze din ce în ce mai clar o dramă şi un personaj: Vasile Filip" – scrie Dimitrie Roman în caietul-program la piesa *Echinocţiu de toamnă*, a doua premieră a stagiunii (15 noiembrie 1984). Vasile Filip e maistru într-o oţelărie; drama se insinuează din momentul când un consult medical la un specialist din Cluj îi confirmă un diagnostic fatal, nedezvăluit apoi nimănui, el continuând să lucreze şi să asigure



Scenă din *Adio, Pele!* de Mircea M. Ionescu

existenţa familiei, cu o demnitate morală exemplară. Într-adevăr, impresionant moment dramatic pentru o pană dramaturgică. Deduc că autorul a sugerat ideea generoasă de *a lăsa ceva în urma trecerii prin viaţă*, metaforic echivalentă cu obligaţia, datoria de a *sădi măcar un pom*. „Filip are şi capacitatea de a modela caractere“ – scrie un cronicar –, „de a «sădi» (ca să reluăm metafora autorului) valori morale şi civice în cei care-l înconjoară.“ Se pare că regizorul Eugen Mercus a estompat ceva din anecdotica „pândită pe alocuri de schematism“ şi a depăşit handicapul unei mai reduse şanse a „teatralizării“, prin atribute esenţiale, care sunt „firescul şi claritatea ideatică“. Discutabile, formula de „teatru în teatru“ şi soluţia scenei goale concepută de Doina Antemir. Nicolae C. Nicolae, în rolul maistrului *Filip*, „a creat un personaj credibil, tocmai pentru că i-a subliniat şi penumbrele“. Un alter-ego al maistrului, doctorul *Nabreş*, e „interpretat cu măsură de Ion Jugureanu. Pe aceeaşi linie se situează contribuţiile lui Dan Dobre şi Costache Babii [...] Din câteva tuşe sigure, Geta Grapă conturează un personaj pitoresc“. Radu Negoescu interpretează rolul tânărului zis „*Cintezoiul*“ – „viu şi uneori emoţionant“. Cronicarul salută „prima apariţie braşoveană a lui Doru Ana, promiţător în caracterizarea derizoriului“ – un liber profesionist, *Barosanu*. (Actorul e, astăzi, conferenţiar universitar doctor la UNATC.) Şi menţionează că „demnitatea profesorului *Radof* a fost, în seara premierei, un adevărat cântec de lebădă pentru regretatul actor Victor Ionescu“ (Adrian Munteanu, *Drum nou*, 4 dec. 1984).

În a doua zi de Crăciun se prezenta premiera unei piese cu fotbalişti, *Adio, Pele!* de Mircea M. Ionescu, cunoscut cronicar sportiv (26 decembrie 1984). Regizată de Florin Fătulescu,piesa a avut un număr de 112 reprezentaţii – ceea ce nu ne miră. Citim, în comentariul atestat de experienţă al lui Ermil Rădulescu: „Mircea M. Ionescu carichează abundent numita echipă de fotbal «Cuiul» şi pe cei câţiva «înrăiţi» suporteri ai ei. Glume, gaguri, răsturnări de situaţii, lovituri de teatru se succed cu repeziciune“, dar... „în chip paradoxal, textul se pulverizează, înghiţindu-se parcă pe sine“. Eroii piesei – cu excepţia unui director rob al fotbalului – „se cam confundă unii cu alţii, semănând mai degrabă cu un miriapod“. Florin Fătulescu – menţionează Ermil Rădulescu – „adaugă şi estompează discret, colorează şi ţine măsura spectacolului, amuzându-ne nu o dată peste text.“ *Directorul* e Mircea Andreescu, interpret despre care semnatarul spune că „deţine, ascuns, secretul alchimiei“ (hm, poate!), dar şi ceilalţi se arată plini de har; o distinge pe Victoria Cociaş-Şerban (*Inginera*), „prezenţă de contrapunct, cu o discreţie impecabil orchestrată“ (*Drum nou*, 13 ian. 1985).

Ştefan Alexandrescu alătură câteva cânticele comice şi o piesă într-un act de Vasile Alecsandri, într-un spectacol pe care-l intitulează, după un refren cunoscut al autorului, *Astfel e lumea... o comedie*, cu subtitlul *Veselul Alecsandri* (3 februarie 1985). Sunt opt cânticele comice, cu personaje distribuite inspirat actorilor: *Ion păpuşarul* (Radu Negoescu), *Stan covrigarul* (Dan Dobre), *Coana Chiriţa* (păi, cine alta, decât populara Geta Grapă!), Paraponisitul (George Ferra), *Clevetici* (tânărul Doru Ana), *Napoilă* (experimentatul E. Mihăilă-Braşoveanu), *Angheluşa* (Flavius Constantinescu), *Comisarul* (Mihai Bălaş-Jujucă). Piesa într-un act e *Millo director* sau *Mania posturilor*, unde rolul titular e întruchipat de un moldovean, dintr-un târg cu numele Frumuşica, de la margine de Botoşani – Costache Babii. Săgeţi satirice la adresa moravurilor ipocrite ale parveniţilor de atunci şi acum. Şi este „meritul adaptatorului Ştefan Alexandrescu de a privi el însuşi cu vioiciune pe Alecsandri, nu «modernizându-l», ci preluându-l pe lungimea de undă a sensibilităţii de astăzi“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 7 feb. 1985). Valentin Silvestru nu e deloc încântat, socotind

că în prima parte „spectacolul e doar pauper şi urât, actorii fiind rău costumaţi, unii cu încălţări necurate şi cu neorânduieli vestimentare regretabile". Iar play-back-ul „e cu o bandă mizer imprimată, ce-i face pe toţi să cânte ca dintr-un butoi. Singurul moment ceva mai acătării e cupletul *Cucoanei Chiriţa*, pe care Geta Grapă a construit-o cu voioşie efectivă şi într-o mişcare impetuoasă". Partea a doua, cu *Millo director*, i se pare mai închegată, cu „talentul considerabil al lui Costache Babii [...] aferat cu distincţie, hazos cu măsură, excelent în aparteuri, graţia comică a actriţelor Zoe Maria Albani şi Melania Niculescu, nota de umor sec în mohoreală a lui Mihai Bălaş-Jujucă, zeflemeaua savuroasă în care şi-a îmbăiat personajul E. Mihăilă-Braşoveanu" (*România literară*, 2 mai 1985). Mai e de presupus că dorinţa actorilor care au jucat-o, de a merita aplauzele invocate de Alecsandri în celebrul refren „numai aplauze să merităm", s-a împlinit cumva la 37 de reprezentaţii? Poate...

Încerc să înţeleg care poate fi explicaţia unui succes cu o frecvenţă de peste o sută de reprezentaţii a unei piese din dramaturgia rusă a secolului XIX, *Vinovaţi fără vină* de A. N. Ostrovski: un număr de 150 acum (premiera 7 martie 1985), 122 în 1954… Valoarea spectacolului? Fireşte. Dar atâtea alte spectacole valoroase n-au depăşit o medie a frecvenţei de 50 de reprezentaţii. Genul? E o comedie, desigur, dar cu puternice accente dramatice, care o înclină spre registrul ceva mai complex şi meditativ, chiar lacrimogen. Tema, problematica? N-aş zice: autorul sondează lumea teatrului şi descrie condiţia actorilor lipsiţi de drepturi şi neapăraţi de nicio lege, victime ale prejudecăţilor vremii; măscărici, păsări ale cerului, care când găsesc grăunţe se hrănesc, când nu, flămânzesc – cum spune un personaj; ce arie întinsă de interese poate reprezenta asta? Probleme ale artei a dezvoltat şi a conturat destinul unor personaje şi *Pescăruşul* lui Cehov, şi a înregistrat numai 36 de reprezentaţii, în 1983. Ca şi *Nunta lui Krecinski* în 1984, sau tot Cehov, cu *Trei surori* (26 în 1977), *Mascarada* lui Lermontov (32 în 1957), tot Ostrovski cu ceva peste medie (în 1958, 66) la *Fata fără zestre*. Deci, nu e nicio aplecare specială spre o dramaturgie înflorită în Rusia la sfârşitul secolului XIX. Atunci – ce? Dintr-o statistică a celor mai frecvente spectacole braşovene, la sediu sau în deplasări şi turnee, dincolo de recordul unei compoziţii cu poante şi profiluri caricaturale revuistice, numită *Comedie cu olteni*, care a însumat 272 de reprezentaţii (1970, regia George Gridănuşu), toate celelalte care ating sau depăşesc 150 nu se regăsesc într-o categorie anume – româneşti sau străine, contemporane sau clasice. Şi atunci, care e explicaţia? Nu ştiu...

Las întrebarea în suspensie şi mă grăbesc să spun că e un titlu de mândrie că o astfel de piesă, care emoţionează şi implică participarea lăuntrică a interpreţilor, se detaşează cu o audienţă maximă, într-o acoladă de treizeci de ani. Factura melodramatică a textului e conţinută, acum realizatorii au „dezdramatizat" vechea piesă – cum zice Valentin Silvestru: „Versiunea scenică e un compendiu chibzuit al voluminoasei melodrame, acum secată de lacrimaţii". (*România literară*, 2 mai 1985) Şi cronicarul revistei de specialitate, Constantin Radu Maria, socoate că „prin ideea sa dominantă, *Vinovați fără vină* este o dramă a celor ce dau viaţă dramelor, explorând într-un chip mai profund condiţia actorului, într-o societate incapabilă să-i preţuiască arta" (*Teatrul*, nr. 4/1985, p. 39).

Spectacolul e apreciat, în limite ponderate, de toţi comentatorii: „propunere interesantă [...] într-o formulă realistă serioasă, cu spirit şi dramă bine cântărite, cu eleganţă comportamentală şi consecvenţă stilistică" (Valentin Silvestru); „În întregul său, spectacolul este interesant şi convingător, dar nu îl situăm la o cotă valorică prea înaltă în bogata activitate a lui Eugen Mercus". (Constantin Radu Maria)


Nicolae C. NICOLAE şi Virginia Itta MARCU în *Vinovaţi fără vină* de A.N. Ostrovski


Maya INDRIEŞ, Ioan GEORGESCU şi Costache BABII în *Vinovaţi fără vină* de A.N. Ostrovski

În privinţa interpretării actoriceşti, coincid unele păreri, altele distonează: „Tânăra săracă şi înşelată, apoi actriţa glorioasă, femeie distinsă, care uneşte cu graţie comizeriea şi moniţiunea faţă de semenii aflaţi în derivă, e Maya Indrieş, în unul din cele mai bune roluri ale ei" (notează Valentin Silvestru, trimiţându-mă un pic la dicţionar); „Maya Indrieş, în rolul principal, al Krucininei, rol oarecum ingrat, nu a putut să-i umple cu substanţă sufletească golurile, şi poate din dorinţa de a-l salva din melodramatic l-a «liniştit» până la estompă" (Constantin Raduz Maria). Câte două perechi, deosebite însă, sunt socotite creaţii memorabile: V.S. – Costache Babii (*Şmaga*) – Ioan Georgescu (*Neznamov*); C.R.M. – tot Costache Babii, dar cu Geta Grapă (cerşetoarea *Galciha*). „Unul e tânăr neconformist, agresiv, inteligent, atrăgător; aşa l-a gândit Ioan Georgescu, intrând în scenă frumos, puternic [...] Celălalt, redutabilul actor Costache Babii, jucând excelent un [...] actor minor – ce performanţă!" (V.S.); „Şmaga lui Costache Babii arborează o dignitate solemnă [...] Desenul e viguros, masiv; O compoziţie sensibil apropiată, ca valoare [...] face şi Geta Grapă, în Cerşetoarea Galciha. Şi aici ne izbesc pregnanţa expresionistă a portretizării, monumentalitatea concepţiei" (C.R.M). Şi actorul Costache Babii se destăinuie Steluţei Suciu: „În Şmaga am pus multă durere [...] L-am construit pe dimensiunea umană a dramei sufleteşti" (*Histrionia*, p. 91).

Deşi stagiunea nu s-a încheiat, premiera următoare cu *Cerul înstelat deasupra noastră* de Ecaterina Oproiu, în regia lui Mircea Marin (19 aprilie 1985) e considerată „cel mai interesant şi seducător spectacol al stagiunii" (Valentin Silvestru), „momentul revelator al acestei stagiuni" (Ermil Rădulescu), „încă o memorabilă reuşită" a scenei braşovene (A. I. Brumaru). Titlul piesei preia jumătate din expresia devenită celebră a filosofului german Immanuel Kant – „cerul înstelat deasupra noastră" –, cealaltă jumătate urmând să fie sugerată de temă: „şi legea morală în noi". În confruntarea unui cuplu peste care – cum inspirat spune un comentator – „au nins (cu frig) anii", un El şi o Ea aflaţi la o distanţă pronunţată de înţelegerea şi afecţiunea începutului, maceraţi acum de reproşuri şi dezolări, victimizaţi şi victimizându-se. „Această nouă piesă a scriitoarei deschide un orizont nebănuit, adică bănuit, dar neexplorat, fiindcă orizontul nu e deasupra ci în adâncime, ca într-o mină, în adâncimea sufletului omenesc" – scrie un confrate al autoarei, Dumitru Solomon, în foaia-program a Teatrului Mic, unde a avut loc prima reprezentare. Şi comentatorul inspirat de care am pomenit precizează: „Momentul este acum al reproşurilor şi al împăcărilor din oboseală [...] Pe El viaţa l-a purtat departe de ţară, cu treburi de înalt funcţionar. Ea l-a urmat, mai întâi supusă, ca partener de menaj şi recepţii [...] fostă actriţă, fostă posibilă divă [...] Singurul rol care îi rămâne de jucat nu va fi altul decât resemnarea" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 30 apr. 1985). Despre spectacol, opinii unanim elogioase: concepţia scenică „elevată" a lui Mircea Marin, scenografia „circulară, intens metaforică" a lui Ion Cristodulo şi interpretarea „gravă şi energică, nuanţată şi multicoloră în profundele-i interiorităţi" a cuplului Maria Rucsandra Dobre şi Dan Dobre (Valentin Silvestru, *România literară*, 2 mai 1985). Mircea Marin i-a drămuit textului „nuanţele ideatice", făcând accesibile semnificaţiile şi a realizat cu Ion Cristodulo „un cadru scenografic deopotrivă fascinant şi fermecător – cadru circular, turnant", un fel de acvariu cilindric, cu imagini care se proiectează „pe ecranul unui video casetofon". Interpreţii „strălucesc": Maria Rucsandra Dobre cu „forţă dramatică şi momente de desăvârşită virtuozitate", Dan Dobre „dur, impresionant, impunător, sfârşit, umil [...] un rol de zile mari" (A. I. Brumaru, *Astra*, nr. 6, iunie 1985).

O piesă propagandistică, prezentată la 11 iulie 1985, *Scrisoare de departe* de Eugenia Busuioceanu, dezvăluie un conflict de muncă în cadrul unui şantier din

străinătate, cu specialişti români trimişi pentru asistenţă tehnică la construirea unui obiectiv industrial. Şi o problemă de conştiinţă, datorată mentalităţilor nu întotdeauna conştiincioase ale unor reprezentanţi din grup, care mai consideră turistică deplasarea, iar alţii drept prilej de a mai slăbi exigenţa. „Cei care poartă în traistă sământa discordiei, n-o aruncă la graniţă" – declară autoarea în caietul-program. E trimis din ţară un inginer tânăr, bun profesionist şi intransigent, care, în tentativa lui de a instaura disciplina şi responsabilitatea, produce ostilitatea unor inşi refractari. Intrigi, calomnii, confruntări, dezbatere, ilustrate în spectacol „în cheie simplă" de Mircea Marin: „Nu se rostesc tirade, ci se spun gânduri sincere cu voce tare, se transmit confesiuni, iar contrapunctic se lăbărţează vorbe şi sloganuri şmechereşti ale unor carierişti şi moftangii". (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 12 iul. 1985) O scrisoare trimisă în ţară „de departe" forurilor de partid primeşte un răspuns prompt de îndreptare a lucrurilor. Punct.

STAGIUNEA 1985–1986

Din nou în contrasens cu evidenţele teatrului, consider drept început de nouă stagiune spectacolul de la sala Studio, din 25 septembrie 1985: *Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman, dublu recital actoricesc. Cronicarul Ermil Rădulescu consideră că „„rând pe rând, prin cele două «guri» ale sale", autorul spune că „o decepţie împinge deseori spre degringoladă, că singurătatea nu are nimic poetic". Îi descoperă pe eroi „într-un parc, la un pas de o bancă; o bancă balansoar, o bancă precum «o gară pentru doi» (titlul unui reuşit film rusesc)". Regizorul Eugen Mercus „prelucrează textul cinematografic, punctând formal tensiunile cu un refren muzical adecvat [...] şi perdele de întuneric". Protagoniştii sunt Melania Niculescu şi


Costache BABII şi Melania NICULESCU
în *Doi pe-o bancă* de Aleksandr Ghelman



Victoria COCIAŞ-ŞERBAN şi Luminiţa BLĂNARU în *Cum vă place* de William Shakespeare

Costache Babii: „Melania Niculescu este o Ea plină de culoare [...] Izbucnirile sunt instinctuale, iar lacrimile, din toată inima"; „Costache Babii, în El, este cealaltă faţă a medaliei pe care poate fi gravată o cununiţă înflorată [...] poartă măşti multiple şi nume de împrumut. Căci fuge de sine." Şi un episod revelator între cei doi, când Ea îi oferă o cheie. „De la locuinţa Ei? De la locuinţa lor?... De la o fericire cu care, din singurătate, nu s-au întâlnit". (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 4 oct. 1985) Constat doar că e a doua piesă în două personaje, la scurt interval, cu performanţe de recital artistic demne de admirat.

În sfârşit, cu al doilea spectacol se regrupează triada regizorală de excepţie, prin premiera shakespeariană a lui Florin Fătulescu din 5 octombrie 1985: *Cum vă place*. „Un «basm din alte vremuri» – scrie Florin Faifer. „O pastorală cu un titlu ce



Scenă din *Cum vă place* de William Shakespeare

îmbie la o lectură deschisă: «Luaţi-o cum vreţi!», relativizând mesajul şi propunând o lectură care să prindă în aceeaşi acoladă şi destinderea, şi înnegurarea". (*Incursiuni în istoria teatrului universal*, Editura Timpul, Iaşi, 2010, p. 326) N-avea cum să ştie Florin Fătulescu, în 1985, ce interpretare îi dădea un istoric de teatru titlului piesei în 2010, dar a aplicat-o cu premoniţie, luând-o altfel decât tradiţia. Dacă, pentru deceniul nouă de atunci, atmosfera dictatorială de la curtea Ducelui uzurpator, cu asuprire şi restricţii absurde, până la anularea accesului la creaţie şi frumos (panouri cu însemnele artelor tăiate cu linie roşie, pian prăfuit şi ferecat cu un lacăt, muzică interzisă, exerciţii belicoase), era reflexul condiţiilor epocii, parodierea spaţiului de libertate şi regenerare a pădurii din Ardeni e o prelungire sceptică a compensaţiei morale ce s-ar fi putut afla aici, într-un tărâm de poezie şi vis. Nu licăreşte feeria, se iţesc

meandrele tentaţiilor refulate: ducele uzurpat ţine morţiş să-şi învioreze curtenii cu exerciţii matinale şi cor de afoni; Jaques Melancolicul e mai puţin înclinat spre filosofie şi mai mult spre autoritate cazonă, ca fost ofiţer în serviciul uzurpatorului; un personaj inventat, Doica, ceva între călugăriţă şi războinică, le dă lecţii de luptă corp la corp tinerelor eroine retrase în Ardeni, agitând o siluetă de hârtie drept „duşmanul". Virginia Itta Marcu îşi aminteşte: „Eram ca un bodyguard care le explica cine e duşmanul... le ţineam lecţii de karate fetelor. Apăream cu un sul, îl desfăşuram, pe el se vedea o siluetă de corp omenesc şi eu trebuia să le explic unde să lovească. Am scris textul «duşmanul» şi l-am citit «lunamşud», de-a-ndoaselea" (*vol. cit.*, p. 100). „Luaţi-o cum vreţi" – îndemn la teatralitate.

Regizorul a creat chiar sugestia de teatru în teatru: „Ca în *commedia dell'arte*, trupa se revarsă dintr-o căruţă în mijlocul scenei, dispunându-şi cu frenezie costumele; şi, în vreme ce Jaques Melancolicul, într-o manta verde, zdrenţuită, anunţă metafora gravă a piesei: «Întreaga lume e un teatru...», actorii parodiază, pe rând, vârstele omului" (Constantin Radu Maria, *Teatrul*, nr. 6/1986, p. 60). „Florin Fătulescu dozează pentru fiecare picătură de butaforie, după reţete recomandate mai mult sau mai puţin de text [...] Pădurea Ardenilor, locul de exil al celor alungaţi de la curte, se remarcă prin culoare. Păstori şi nobili îşi încrucişează drumurile, supravegheaţi ironic, dar interesat, de melancolicul Jaques". (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 18 oct. 1985) Dan Săndulescu, interpretul personajului, ne dă câteva amănunte: „În viziunea noastră era un fost ofiţer fugit de la curtea tiranică a ducelui [...] De obicei, personajul era văzut ca un melancolic... Acum era lucrat ca un revoltat [...] Nu-i plăcea nici faptul că se cântă în pădure, simţindu-se deranjat. Scotea din foişor o mână cu nişte suluri de hârtie pe care scria: «*Opriţi-vă, nenorociţilor, nu mai cântaţi*


Scenă din *Cum vă place* de William Shakespeare

că meditez»“. (*vol. cit.*, pp. 77, 78) Şi iată unele opinii ale cronicarilor: „Credincios [atât] unui program estetic, cât încă, mai adânc, propriei sale firi, regizorul a estompat latura meditativă a piesei, eliberând artificiul comicului shakespearian“ (Constantin Radu-Maria); colegul local îi reproşează regizorului „schematizarea excesivă a Pădurii Ardenilor, golirea ei de vis, de poezie [...] Clipele în care spaţiul acesta iluzoriu se umple de lirism aparţin întâlnirilor dintre *Rosalinda* (creată de Victoria Cociaş-Şerban într-un întreg arpegiu de tonuri...) şi *Orlando* (încarnat de Ioan Georgescu într-un admirabil echilibru de aspiraţie romantică...)“ (Ermil Rădulescu); „În spiritul mucalit bufon al concepţiei regizorale se înscrie, de pildă, jocul lui Mircea Andreescu“ […] Gabriel Săndulescu şi Paula Ionescu (cuplul pastoral *Silvius–Phebe*) fac, la rându-le, un balet de graţii bufone, ridiculizând tema «iubirii neîmpărtăşite». Dar cel ce umple realmente scena este bufonul *Tocilă*, creaţie a tânărului actor Doru Ana, de un umor masiv, hohotitor“. Apariţia surprinzătoare a Doicii este apreciată în consens: „Pandant parodic, grotesc, este demonstraţia de forţă a doicii [...] rezolvată viguros de Virginia Itta Marcu“. (C.R.M.); „sechelă a unui Ev Mediu Apus – jucată excelent, viril, de Virginia Itta Marcu“ (E.R.).

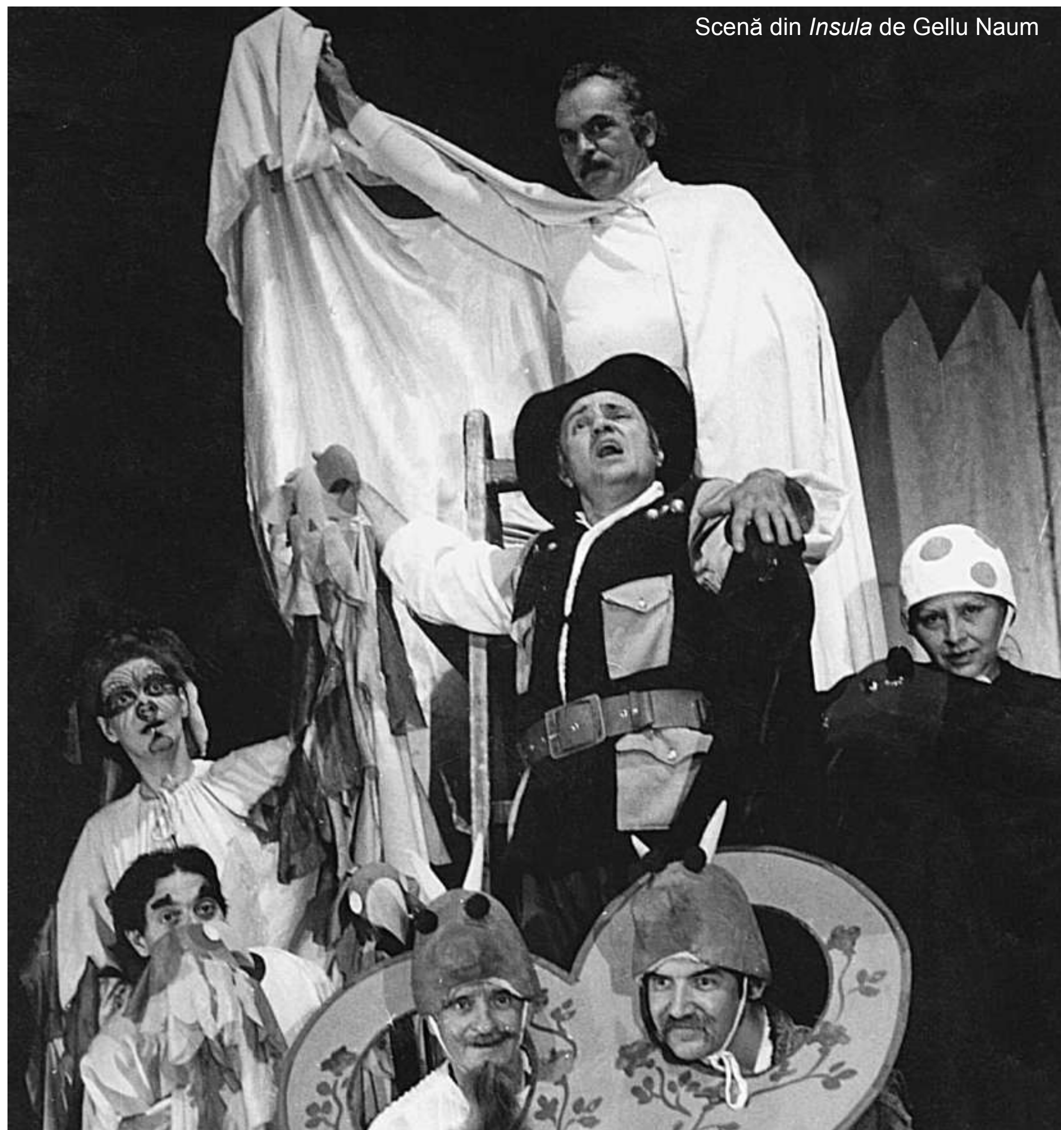
În continuare, Florin Fătulescu montează *Aventură în codru*, de Pavel Grymm, pentru copii şi adulţi (19 decembrie 1985). Despre care Ermil Rădulescu spune că „este o glumă reuşită“ pentru copii, turnată scenic „în aşa fel încât să poată încânta şi pe însoţitorii copiilor (bunici, părinţi, unchi, mătuşi, fraţi mai mari etc.)“. O fată de împărat năbădăioasă peste poate, încât l-a exasperat şi pe tatăl ei, este răpită în codru de nişte tâlhari care i-au atacat caleaşca luând-o ostatică, cu gând să-i obţină răscumpărarea de la Înălţimea Sa. Numai că părintele încoronat, care mai respiră şi el un pic de linişte în absenţa odraslei, se face că nu pricepe târgul. Şi astfel – zice cronicarul – „unii


Scenă din *Aventură în codru* de Pavel Grymm


Paula IONESCU în *Hangiţa* de Carlo Goldoni

răsuflă uşuraţi, iar alţii, tâlhari de codru mare (mai năpârliţi, precum lupul din alte poveşti), trăiesc zile amare cu mica împărătează". Ei bine, cine credeţi că era conducătorul tâlharilor? Însuşi Florin Fătulescu... care şi-a rezervat şi el un rol în aventura cu inevitabile „bătăi de cap" din partea năbădăioasei fiice de împărat. „Florin Fătulescu a fost inspirat când a transformat piesa lui Pavel Grymm în music-hall" – spune Dan Săndulescu. „Muzica spectacolului era compusă de soţia sa, care a intrat în scenă. Juca şi cânta cu noi" (*vol. cit.*, p. 113) Aventură... conjugală!

Spectacolul are momente de haz, „desfăşurându-se într-o evidentă notă şugubeaţă". Fata de împărat e Melania Niculescu, „aprig mofturoasă, dar nu fără şiretenie", împăratul caricaturizat e Flavius Constantinescu (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 25 dec. 1985).


Scenă din *Insula* de Gellu Naum

În 29 ianuarie 1986 are loc premiera comediei *Hangiţa* de Carlo Goldoni. Regia, Eugen Mercus. Pentru Goldoni, arta „era natura, ea însemna să înfăţişezi lumea după realitate. Şi a reuşit să fie Galileul noii literaturi“ – notează Francesco de Sanctis, în *Istoria literaturii italiene* (Editura pentru literatură universală, 1965, p. 827). Distribuită în rolul principal a fost Paula Ionescu, după un timp în care a onorat roluri din Cehov, D. R. Popescu, Ecaterina Oproiu... „După o mai îndelungată absenţă, Paula Ionescu are din nou ocazia de a-şi demonstra marile resurse interpretative într-un rol – *Mirandolina*, hangiţa – complex şi dificil [...] realizând o creaţie inconfundabilă. Senzuală sau patetică, ironică sau autoritară, concesiv duioasă ori speriată, dar mereu conştientă de farmecul şi inteligenţa ei, Mirandolina este într-un permanent dialog cu sala.“ Şi cu partenerii ei – Ioan Georgescu (*Fabrizio*),


Dan DOBRE şi Andrei RALEA în *Arheologia dragostei* de Ion Brad

Doru Ana (*Cavalerul di Ripafratta*) ş.a. În consecinţă: „Spectacolul este antrenant, dinamic […] capcanele şi tentaţia unei «actualizări» factice a textului au fost evitate“ (Adrian Popescu, *Drum nou*, 7 feb. 1986). 128 de reprezentaţii – ehe!... motiv să regret că nu l-am văzut!

A cincea premieră e cu o piesă originală de Ion Brad, *Arheologia dragostei* (15 februarie 1986), cu trei luni în urmă prezentată şi la Teatrul Naţional din Bucureşti. Piesa îi prilejuieşte lui Mircea Marin – „regizor cu plăcere declarată pentru filoanele subterane“ (cum îl defineşte cronicarul Ermil Rădulescu) „o muncă ce s-ar asemăna cu... arheologia“. Şi spectacolul „are o «învelire» poetico-ritualică“. Un accident al eroului, student la arheologie, îi prilejuieşte un şoc cu momente de coşmar, în care se amestecă imagini, portrete, amintiri, angoase sentimentale.


Nicolae C. NICOLAE, Virginia Itta MARCU şi Andrei RALEA în *Insula* de Gellu Naum

Mircea Marin impune inspirat „o continuă stare de emoţie" şi reuşeşte să imprime studentului, interpretat de Andrei Ralea – singurul aflat în scenă de la început până la sfârşit –, un joc „sugestiv, modern, simplu, ferindu-se cu brio de melodramă". Un spectacol la sala Studio, „cu numeroase clipe tulburătoare" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 23 feb. 1986).

Peste patru luni, în 7 iunie 1986, tot Mircea Marin vine cu o piesă românească în premieră: „*Insula* de Gellu Naum pe scena Teatrului Dramatic rămâne o experienţă utilă şi grea, un act curajos de fructificare a unui gen de teatru nu tocmai obişnuit, ale cărui roade nu sunt însă gata de cules" – citim într-o cronică din *Astra* semnată de Miruna Runcan. Ce fel de gen nu tocmai obişnuit? „*Insula* trăieşte de fapt în vecinătatea teatrului violent-intelectual al «farsei tragice» (cum îi spunea

Romul Munteanu), teatru numit multă vreme absurd, sau al absurdului.“. Cu maximă răspândire în anii ’60. încadrare posibilă, având în vedere că piesa a fost scrisă în 1963. Un „precursor al teatrului suprarealist“ – îl numeşte Mircea Ghiţulescu, semnalând faptul că „scriitorii români erau în avangardă şi la Paris, prin Ionescu, şi la Bucureşti, prin Gellu Naum“. Iar *Insula* o consideră „una din cele mai savuroase comedii scrise în limba română. Şi nu una, ci mai multe comedii făcute să încapă într-una singură“ (*Teatrul azi*, 8–9–10/2011, pp. 100–102).

Text savuros, de fantezie debordantă, cu sugestii ingenioase în replici: „Raby! Vino... Ce au ochii tăi? De ce nu mă aud?“ Parodie a mitului lui Robinson Crusoe, eroul este naufragiat pe o insulă, pe care o numeşte „Insula Deznădejdii, căci tovarăşii mei s-au înecat“. Şi se prezintă cu date civice concrete: „M-am născut în anul 1632. Tatăl meu, născut la Bremen, s-a căsătorit mai apoi la Edinburgh... Mă numesc de fapt Robinson Kreutznaer, nume care, datorită obişnuitei prefaceri în limba engleză a cuvintelor străine, a devenit Crusoe.“ Îşi plânge singurătatea – „Ce singur sunt pe lume/ Uitat şi solitar/ La ţărmul fără nume/ Trăiesc un vis amar“ – şi aranjează meticulos coşuri cu pepeni, struguri şi alte obiecte, ca la piaţă, cu preţuri fixate... pentru cine? Trece în goană un „tânăr albastru“, ascunzându-se de urmăritori; se îndreaptă spre Robinson, cu gesturi de supunere: este Vineri. Apare şi o „fiinţă amăgitoare“, Sirena, care a trăit cu Vineri şi a făcut trei copii *albaştri*. Dar câte alte făpturi nu apar în visul amar? Beduini (când călare, când pe jos, dar totdeauna înarmaţi până în dinţi), turişti, poliţişti, un milionar cu familia, o pisicuţă albă, papagalul Coco, două foci cântăreţe, un leu, o zebră, trei pisoi albaştri ş.a. „Ce singur sunt, Doamne!“ – se lamentează Robinson în final, după vacarmul general al acestor întruchipări... „Şi câtă lume!... Îngrozitor de singur!“ Şi plânge, lângă un copac.

Inutil să spun ce spectaculoasă montare sugerează elementele ingenioase de ficţiune, într-o continuă mişcare şi succesiune parodică de replici, în registre de nebănuită originalitate modernă. „Comicul piesei rezultă din parodierea unui mit de extracţie culturală (Robinson), prin introducerea în viaţa solitarului erou a unei faune numeroase“ (Oana Streza, *Gellu Naum sau refugiul în vis*, *Teatrul azi*, nr. 3–4/2007, p. 68). În chiar zilele când scriu, s-a desfăşurat la Cluj, între 7–9 octombrie 2011, o primă ediţie a unui festival intitulat „Întâlnirile internaţionale Gellu Naum“, cu prezentarea a trei spectacole: *Zenobia*, dramatizarea unui roman, *Florenţa sunt eu.* şi *Insula*. „*Insula* a ridicat în picioare întreaga sală mare, cu aplauze până s-a revenit la bis (neobişnuit la o piesă de teatru)“ – se relatează în *Dilema veche*, exclusiv web, 17 oct. 2011. „Ce-a făcut Ada Milea a fost de-a dreptul genial! Cu ea în rol de regizor-dirijor la chitară, fiecare actor a cântat bucăţi de punk, hip-hop, jazz, blues, rock sau pop, cu replicile din piesă pe post de «versuri suprarealiste». Acţiune cântată în jurul lui Robinson Crusoe.“ O modalitate de transpunere, deci: „Nebunie genială“ – a definit-o Mircea Diaconu, în numele juriului Festivalului de la Braşov, din noiembrie 2012, anunţându-i şi distincţia (Marele Premiu), în explozia de aplauze şi entuziasm a întregii săli. Micuţa *genială* se înclina cu chitara în braţe, după o cursă fenomenală de voci strunite într-un ritm fantastic de musical modern. Sintetizat inedit – cu un Robinson întruchipându-i pe cei eşuaţi doar pe o insulă a lor, trei uluitoare mătuşi-bunici, adevărate erinii aprige în apărarea onoarei de familist, o Sirenă părăsită şi părăsind la rândul ei, papagalul devenit ledu’ Coco, dezlănţuire frenetică de rockman. „Insula solitudinii“ – o numeşte un publicist (Marius Oniga, *Art Act Magazine*, 12 oct. 2012).

Mircea Marin a ales mai multe căi în transpunerea scenică a textului. Una, la nivel livresc, în relaţionarea insulei lui Robinson cu aceea a shakespeareanului

Prospero; alta, social-politică, cu un Prospero caricatural (Robinson însuşi, „ce pune preţuri de piaţă pe fructele culese“, cu personaje-mască, cu o bogăţie de sugestii; în fine, cu accentul pe scene de grup, „subliniind haosul grotesc [...] incomunicabilitatea, febrilitatea păcălirii reciproce“ […] Impresia generală este de western cu fantoşe de bâlci“ (Constantin Radu-Maria, *Teatrul*, nr. 9/1996, p. 55). Miruna Runcan distinge câteva scene „cu farmec“ – dresarea lui Vineri, scena dintre Randolph şi familie, scena regelui Mabolo, a parlamentului cu beduinii, a visului –, dar deplânge convergenţa dificilă a semnificaţiilor – sugestia de musical parodic, finalul cu Robinson ce-şi jeluie singurătatea „într-o pustietate suprapopulată“ şi împărţind bani anturajului viu. Ce nu reiese din cronică este interpretarea, din aproximativ unsprezece actori cronicara reţinând doar patru: Costache Babii – *Robinson*, care „duce greul, cu umorul său binecunoscut“ –, Maria Rucsandra Dobre, care „cântă excelent o grea arie de pseudo jazz“, Victoria Cociaş-Şerban şi Andrei Ralea, care „armonizează detaşarea cu implicarea“ (*Astra*, nr. 7 / 1986). Spectacolul a avut doar cinci reprezentaţii – n-a prins!

„E la nave va...“

Puneam mai înainte, în legătură cu premiera *Aventură în codru*, o întrebare-surpriză: „Fătulescu... tâlhar?“. A reieşit din context că era o aluzie la prezenţa lui pe scenă, în fruntea unei bande de tâlhari care o răpea în codru pe o fată năbădăioasă de împărat. Cum a fost prestaţia lui, cum a jucat, cronica nu ne-a spus. Şi cum s-a orientat el, ultramiop, purtând ochelari cu 19 dioptrii, ca să le arate unde e caleaşca şi


Regizorul Florin FĂTULESCU


Scenă finală din *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu

fata, pot să mă întreb şi eu. Dar acum, la sfârşit de stagiune, ştiu. Şi pot să spun – grozăvindu-mă cu afirmaţia de mintea cocoşului – că regizorul, ultramiop, *vede mai departe decât oamenii obişnuiţi*, mai adânc şi mai sus, spre un orizont nebănuit, dincolo de cer, dincolo de albastrul planetei pe care ne ştim, într-un univers pe care nu-l ştim şi tocmai de aceea ispiteşte spiritele iscoditoare cu raza fascinaţiei. Şi spre cerul tăinuit din noi. Se-avântă într-acolo cu ceea ce e astăzi o navă în universul infinit, pe tangajul unui ocean, sau altădată o arcă, precum a lui Noe, cu semeni ce caută salvarea plutind. Da, finalul stagiunii ni-l readuce la rampă, cu un pas pe o navă închipuită, care, ca a lui Fellini, ne entuziasmează, ne uimeşte, ne tulbură şi ne dă o speranţă de mândrie (în artă şi umanitate): *Arca bunei speranţe* de Ion Dezideriu Sârbu (26 iunie 1986). La sala Studio.

O parabolă-eseu despre mitul biblic al lui Noe, în context contemporan. În creaţia literară a autorului, cuprinzând drame, comedii, piese scurte, eseuri dramatice, romane, *Arca* s-ar încadra – în opinia lui Ermil Rădulescu – „în preocupările eseistice [...] Un Noe regândit de dramaturg avertizează despre scufundarea în neant, dar şi despre şansa salvării prin raţiune şi bună înţelegere între oameni“ (*Drum nou*, 19 oct. 1986). Interesantă e descrierea şi sugestia decorului de către alţi cronicari, din care voi cita, pentru o relativă întregire a imaginii celor văzute în sala Studio. Astfel, sub titlul *O arcă pentru toate timpurile*, Miruna Runcan vede „o cutie mare, pătrată: poate fi o ladă uriaşă de zestre sau un cufăr supradimensionat [...] se dovedeşte să fie o punte de corabie“ (*Astra*, nr. 8/1986); Constantin Radu Maria spune că e „e un podium de joc de aproximativ 3x3 m. [...] Poate să fie o ladă, prea mare, însă... Orice ar fi, ladă sau podium, aceasta îşi arată suprafaţa de scândură sub lumina unei lustre hexagonale (sau rotunde?) din care se revarsă o


Scenă finală din *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu

lumină gălbuie, bolnavă“ (*Teatrul*, nr. 11–12/1986, p. 86). Dumitru Velea (fost secretar literar şi director al Teatrului din Petroşani, unde a debutat Fătulescu în 1981), descrie şi el, la rândul său, ce a văzut la Braşov, în cadrul Festivalului de Teatru Contemporan din 1986: „O platformă de 5x5 m, înaltă de 0,70 m, deasupra cu trape şi un ring de box, înconjurată de scaune, într-un spaţiu negru“ (citat din volumul său *66 de portrete ale artiştilor Teatrului „Valea Jiului“ din Petroşani*, p. 322–347). Sugestia de ring de box s-ar putea să fi fost determinată de nişte frânghii care încadrau platforma, ca la o margine de corabie. Dar iată ce i-a sugerat lui Ermil Rădulescu: „Foarte bine găsit este decorul tânărului scenograf Adrian Tatu; o punte a speranţei, o «burtă» de balenă care nu poate măcina totul.“ Cum n-am văzut spectacolul, nu-mi pot fixa o imagine mai verosimilă din asociaţiile cu un cufăr, un ring de box sau – brr! – o burtă de balenă. Dar, să avansăm... Miruna Runcan: „Invizibile chepenguri se dau la o parte şi dinlăuntrul cufărului fermecat ies oamenii. Primii oameni? Ultimii oameni? Între început şi sfârşit, ciclul este perpetuu, şi ne găsim liberi să unim – necesar – spaima sfârşitului cu speranţa începutului.“ Constantin Radu-Maria: „Se deschide/ridică oblonul unei trape şi apare capul unui actor... apoi altă trapă se deschide, apoi alta, şi cei trei fii: Sem, Ham şi Yafet încep să dialogheze despre situaţia lor pe arcă, despre călătoria care pare să nu se mai sfârşească [...] Sem e tehnocratul, Ham militarul, iar Yafet... este poet şi filosof.“ Interesante indicii despre felul cum i-au interpretat pe aceşti fraţi polonezii şi cehii, ne dă Dumitru Velea: „Polonezii au reprezentat pe cei trei fii pe verticala şi progresul istoriei; cehii pe orizontală: Sem, ca «marele prieten din răsărit», Ham, ca acela de peste Atlantic, iar Yafet, ca pe un ceh, amintind de studentul care şi-a dat foc în Praga ocupată de sovietici.“ Descrierea apariţiei bătrânului personaj


Luminiţa BLĂNARU şi Mircea ANDREESCU în *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu


Luminiţa BLĂNARU şi Geta GRAPĂ în *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu

biblic, alături de soţia sa, merită reprodusă după Constantin Radu-Maria: „Şi, de parcă n-ar fi fost de-ajuns aceste trei personaje pe aceşti puţini metri pătraţi, se mai deschid, pe rând, încă două trape. Din ele iese la suprafaţă perechea biblică: *Noe,* tatăl şi *Noe*, mama, respectiv Mircea Andreescu şi Geta Grapă. Îşi trec în revistă fiii, dându-le ocol de mai multe ori, cercetându-i, bătrânul Noe cu priviri aspre, bătrâna Noa, cu priviri calde, de mamă iubitoare. Pentru a face loc perechii, fiii s-au strâns în centrul micului podium, spate la spate, formând o triadă. Fără să vrei, privindu-le capetele, te gândeşti la alegoriile plastice zoomorfe sau antropomorfe reprezentând timpul ca pe un monstru tricefal. Impresia e de monumental." Într-adevăr, din descriere, asta e sugestia: de excepţională teatralitate!

Şi, în jurul alegoriei vii, se învârt, curioşi, propriii plăsmuitori: „Perechea biblică, braţ la braţ, se deplasează circular în jurul fiilor, ce constituie un adevărat ax. Par nişte turişti examinând un grup statutar. Costumele lor nu dezmint impresia: amândoi poartă bascuri şi bătrâna Noa ţine şi o umbreluţă de soare." O contradicţie la doi comentatori, privind timpul acţiunii, nu e relevantă – „Noe şi familia sa, după potop" (Miruna Runcan); „corabia-lume în derivă, în plin potop" (Dumitru Velea) –, importantă e fluenţa ei, cu apariţia Arei, fiica celor doi şi sora fiilor, propusă lor s-o aleagă pereche. Ea îl dă la iveală pe Protos, clovnul-mim, cu chip de var – „una dintre cheile de indiscutabilă nobleţe ale spectacolului" (M.R.), „un Ariel fără puteri magice" (C.R.M.), „un arlechin cu vioară, o «formă vie» a teatrului salvator" (D.V.) –, pe care Sem şi Ham îl urăsc şi vor să-l răpună, dar e salvat de *Yafe*t, visătorul sensibil, cu care se va însoţi de fapt *Ara*. Redat „în tuşe inspirate" de Ioan Georgescu, alături de *Ara* – „imaginată cald, sensibil, cu farmec de Luminiţa Blănaru" – şi de *Protos* – „în pantomimă fină, de mare har, siluetat de George Tudor". Ceilalţi doi fraţi, „maleficii ameninţători prin sadică inconştienţă [...] Radu Negoescu (*Ham*) şi Doru Ana (*Sem*), transmiţând frisonul unei răceli de moarte" (E.R.). Noe şi Noa covârşesc în interpretarea celor doi minunaţi actori, care înnobilează prin har deosebit scena braşoveană, numiţi acum de Miruna Runcan: „Geta Grapă, în *Noa*, o melancolie când resemnată, când acută, un spirit al pământului care se împotriveşte germinativ pieirii, se întâlneşte cu un rol fierbinte şi fertil [...] O creaţie este, fără îndoială, *Noe*, cel căpătând fiinţă prin Mircea Andreescu. De la profetismul arhetipal – în primele scene –, actorul capătă apoi o grandoare solemnă şi vie totuşi [...] cu un fel de sugestie a sâmburelui antic al tragediei, ce reverberează îndelung, traversând peste timpuri şi spaţii."

Finalul? Îl las pe Dumitru Velea să-l evoce, emoţionant: „Actorii se retrag prin trape, ringul rămâne gol, ca pentru o altă reprezentaţie, spectacolul se încheie, publicul se ridică şi aplaudă. Dar, dintr-odată, lumina şfichiuie doar baza, interiorul platformei. Publicul se opreşte. Interpreţii trag perdelele pereţilor laterali, care acum se văd că sunt din plasă de sârmă, formând cuşti. Frânţi, ghemuiţi, cu chipurile stâlcite şi gura deschisă în ţipăt, cu haine sfâşiate şi pielea biciuită, plină de sânge, se zbat înnebunitor, spre a ieşi afară, cerând publicului să-i elibereze, să le salveze sufletele. Şi, odată cu acestea, zbaterea începe şi roteşte, roteşte platforma, iar tensiunea şi disperarea ating paroxismul. Spectatorii, lumea din jur, totul se află în asemenea cuşti ale deluviului. Revenindu-şi, ca dintr-un *sacru delirium tremens*, cutremuraţi, spectatorii aplaudă. Reporterul – fotograful revistei *Teatrul*, o doamnă care a stat lângă mine, uluită, exclamă: «Vai, am uitat să fac fotografii!»" Fără dubiu, nava-arcă a lui Florin Fătulescu şi-a luat zborul spre geniala constelaţie. A artei. A esteticii. A aspiraţiei omeneşti! Fără ezitări, a fost distinsă cu premiul pentru cel mai bun spectacol la ediţia a VII-a din 1986 a Festivalului de Teatru Contemporan.



Luminiţa BLĂNARU şi Tudor GEORGE în *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu

…Dar la dezbaterile *despre spectacole*, din runda a doua a Festivalului, regizorului nu i s-a permis să participe. Motivul? Depusese actele să plece din ţară, în America, pentru a o urma pe autoarea muzicii, Rodica Lungu, viitoarea lui soţie. Dar a mai fost un motiv : convocări la Securitate pentru un text denigrator la adresa cuplului Ceauşescu, pe care l-ar fi primit de la cineva din Constanţa. Şicanele instituţiei de tristă amintire l-au hotărât să plece definitiv. Şi atunci a trăit un alt coşmar – după cum relatează el, într-un interviu din Los Angeles, în 1999: „În zilele premergătoare plecării, băteam Braşovul pe jos, buimăcit, cu gândul la necunoscut. Voiam să mă lipesc de ziduri, de străzi, de casele pe care le iubeam şi pe care trebuia să le părăsesc. Încercam să găsesc ceva de care să mă leg, să nu mai plec. Să mă ţină acolo [...] Mi-ar plăcea să trăiesc din nou la Braşov. Doar acolo sunt un om întreg." Ce splendidă distincţie pentru oraşul unde a crescut şi a atins piscurile geniului! Florin Fătulescu montează şi în S.U.A. – mai multe spectacole, începând din 1988 –, la Los Angeles şi New York, cu piese de Eugen Ionescu, Slawomir Mrožek, Goldoni, Cehov, Matei Vişniec, Dostoievski; obţine premii, iar de ziua Naţională a României, la 1 Decembrie 2000, preşedintele Emil Constantinescu îi conferă Ordinul Naţional „Steaua României" în grad de Comandor.

STAGIUNEA 1986–1987

Tot cu un spectacol de Florin Fătulescu se deschide stagiunea 1986–1987: piesa *Porunca a şaptea: fură ceva mai puţin* de Dario Fo (10 decembrie 1986). În caietul-program nu e menţionat numele regizorului; nu ştiu dacă e menţionat pe afiş, dar nu-l pomeneşte nici cronicarul în *Drum nou*. Ştim de ce. Piesa e o comedie. Dario Fo a scris-o în 1964, după altele, prezentate şi la noi, în diferite perioade: *Avea două pistoale cu ochi albi şi negri* (1960) sau *Isabella, trei caravele şi un mare mincinos* (1963). Traducătoarea Angela Ioan scrie că „Dario Fo are meritul de a fi răspuns prompt deziderarelor majore ale vremii, punând bazele unui teatru politic în Italia şi acesta pe căi absolut personale." Se spune că, atunci când vizita Italia de Sud, era des atacat de elemente neofasciste. Să fi fost mafia?

Textul are peste douăzeci de personaje, cu funcţii diverse: Excelenţa Sa, Directorul, Judecătorul, Comisarul, Profesorul, Paznicul, Hoţul, călugăriţe, gropari şi – indicat bizar – Feretrofobul. În cronică se spune că „partitura conţine în scriitura sa intimă şi fibra pamfletar-realistă, şi metafora sclipitoare de semnificaţii, şi ecouri de happening". Spectacolul prezintă „o lipsă de unitate la nivelul semnelor teatrale". Piesa acuzând alienarea individului într-o societate de consum, unde este prins în mreje, derutat, înstrăinat, a doua sa parte ilustrează un ospiciu, unde se confundă bolnavii cu cei sănătoşi, vegheaţi de maicile creştine. „Numai o putere morală teribilă poate reuşi să salveze omul", şi aceasta e întrupată de o fată simplă: „Melania Niculescu [...] aduce un frison emoţionat prin simplitatea jocului său, conturând o *Enea* credibilă. Scena dintre Enea, gata să decadă în imoralitate, şi *Feretrofobul* (personaj dantesc, sumbru în ironie şi machiavelic în intenţii – interpretat în «pas uşor» de Mircea Andreescu), rămâne [...] ca o secvenţă memorabilă a spectacolului." Mai e semnalată creaţia interesantă a lui Dan Săndulescu (profesor şi gropar), dar nu şi a celorlalţi, pentru că „piesa lui Dario Fo nu este generoasă în roluri de substanţă" (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 21 dec. 1986). Ei, dar a înregistrat un succes peste medie: 70 de reprezentaţii!

O mărturie a lui Dan Săndulescu, din dialogul cu Steluţa Suciu: „Am lucrat cu multă strângere de inimă, ştiind că Fătulescu va pleca în curând. În schimb, el a fost foarte atent la punerea în scenă. Spectacolul a fost un succes şi prin cei doi



Maya INDRIEŞ şi Dan DOBRE
în *Porunca a şaptea* de Dario FO



Luminiţa BLĂNARU
şi Ioan GEORGESCU
în *Dublu joc* de Robert Thomas

actori, Mircea Andreescu şi Melania Niculescu, care au reuşit două creaţii izbutite.“ (*vol. cit.*, p. 117).

Teatrul a întreprins un turneu în Polonia cu două dintre spectacolele lui Fătulescu – *Cum vă place* şi *Arca bunei speranţe* –, dar lui nu i s-a dat voie să plece. Întrebaţi unde e regizorul, ca să vorbească cu el, actorii au trebuit să spună că e bolnav şi nu i-a putut însoţi...

La 27 decembrie 1986 – premieră cu piesa lui Robert Thomas, *Dublu joc*, în regia lui Eugen Mercus. Piesă poliţistă, specie în care autorul – cum se spune – a excelat, ştiind să construiască o acţiune ce stârneşte interesul, cu complicaţii şi surprize, să amâne lovitura de teatru, timp în care – vorba lui Ermil Rădulescu – „dă pe faţă arama personajelor cu încetinitorul, măştile topindu-se chiar ca arama“. Regizorul Eugen Mercus alcătuieşte două distribuţii paralele, „stimulând imaginaţia interpreţilor“. Cronicarul le evaluează în paralel, cu o definire de ansamblu a fiecăruia, astfel: „Prima distribuţie (în ordinea premierelor) mizează mai mult pe crearea misterului sau a stării tensionate; a doua distribuţie imprimă un ton mai viu, cu o mai marcată detaşare de text“. Şi exemplificări: „În dublu rol – *Richard* şi *Michel* –, Ioan Georgescu a compus un tip de mafiot, pofticios [? – *n.m.*] în răutate [...] iar Doru Ana, în cealaltă distribuţie, a optat pentru un histrionism împingând escrocheria până la limitele de sus ale cinismului criminal [...] în rolul *Françoise*, Luminiţa Blănaru dă contur clar victimei, până la spulberarea măştilor, iar Victoria Cociaş-Şerban pare o victimă mai periculoasă; în rolul *Louise*, Nina Zăinescu redă nuanţat imaginea cameristei-unealtă, iar Paula Ionescu are o agresivitate mai pronunţată.“ Succes incontestabil de public, din care poate unii spectatori au ţinut să vadă ambele distribuţii: 149 de reprezentaţii!

Alternanțe

Anul 1987 înregistrează un prim act pe care îl menţionăm cu regret: plecarea lui Florin Fătulescu din ţară. „Plecarea nu a fost o bucurie; mă îndepărtam de ţară, suferind la gândul că părăsesc ce aveam eu mai drag. Când am aterizat la Los Angeles, m-am simţit ca un surdomut“ – declara el, în interviul citat, luat de Dumitru Velea. Şi cum Mircea Marin era şi el pe picior de plecare – nu din ţară, ci la Bucureşti –, la pupitrul regizoral apar alternanţe mai mult sau mai puţin inspirate, alături de profesionalismul lui Eugen Mercus.

Aşa de pildă, la următoarea premieră (14 martie 1987) întâlnim numele unui actor care a mai experimentat domeniul, cu relative rezultate: Ioan Georgescu montează *Mireasa programată* de Dan Tărchilă. Nostimada e că întâlnim şi numele unui alt actor, ca semnatar al scenografiei şi al unei caricaturi în temă, pe coperta caietului-program (o mireasă durdulie, cu un buchet de flori în mână, aşezată pe un scaun şi cu vârful picioarelor arcuite unul spre altul, în picioare fiind presupusul mire, cu o mână pe umărul ei, cu papion, pălăriuţă, floare la butonieră şi o figură care-i cam seamănă, cu mustaţă şi expresie satisfăcută): Radu Negoescu. Sper să nu mă înşel. Interesantă e mărturia autorului despre sursa de inspiraţie: „Cu vreo şase-şapte ani în urmă, am văzut o mireasă, cu o roche albă foarte frumoasă, stând singură pe o bancă, în micul parc din apropierea locuinţei mele din Bucureşti. Era, categoric, singură şi tristă, sprijinindu-şi capul într-o mână, cu privirile pierdute în cine ştie ce fel de gânduri. Dacă mai punem la socoteală că era trecut de miezul nopţii, puteţi înţelege că şi eu, la rândul meu, mi-am făcut o mie de presupuneri. Nu



Scenă din *Motanul încălţat*, dramatizare după Charles Perrault

m-am dus s-o întreb ce i s-a întâmplat... Şi atunci, după câtva timp, le-am inventat eu." Din opiniile despre dramaturg citate în caietul-program, o reproduc pe aceea a Nataliei Stancu, pentru că mi se pare a-l caracteriza mai bine: „Cine cunoaşte scrisul lui Dan Tărchilă ştie cât de constant este atras scriitorul [...] de tinereţea eternă a sufletului, de frumuseţe şi gingăşia iubirii, ca şi de contorsiunile şi paradoxurile relaţiei dintre bărbat şi femeie." Aşadar, textul rezultat pare a fi mai degrabă catalogat drept o glumă, o şotie a doi tineri îndrăgostiţi la adresa obtuzităţii părinţilor care nu le iau în seamă sentimentele: „Dan Tărchilă, fără să adâncească «contradicţia» părinţi–copii, împingând-o spre dramă [...] o expune voios şi caricatural, scoţând din capul locului *happy-end*-ul."

Montarea, însă, realizată „cu ambiţii stilistice" de Ioan Georgescu, suferă de „supralicitare": pare „supradimensionată construcţia pentru a adăposti până la urmă o glumă". *Petrescu* şi *Comănici*, în postură de socri, „îşi merită caricatura" în întruchiparea lui Mircea Andreescu şi Dan Săndulescu, rolul *Dramaturgului* redat de Gabriel Săndulescu „merita o soartă mai bună", iar Andrei Ralea „este simpatic" în rolul *Băiatului*, „când nu-l fură vârtejul de pe scenă". Prea multe concesii de exprimare pe lângă text acordate actorilor, riscă să degradeze spectacolul: „Când se amuză actorii, publicul are şanse să înghită în sec". (zice cu umor Ermil Rădulescu, în *Drum nou*, la 5 apr. 1987) Mda, nu s-a jucat mult... doar de 31 de ori!

Eugen Mercus revine după patru luni cu montarea comediei lui Ion D. Şerban *Pensiunea doamnei Olimpia*. Dramaturg cunoscut prin câteva texte pentru scenă, scenarii de televiziune şi radiofonice, fără pretenţii de adâncime şi portretizare mai conturată, cu înclinaţii mai directe către jocul farsei şi efectul spontan. Ceva linii mai serioase – tentative de închegare dramatică – se întrezăresc în *Pensiunea doamnei Olimpia*, care nu e numai comedie, nu distrează în primul rând, ci tinde şi spre accente mai grave, cum ar fi reflectarea contextului politic-social. Tinde, dar nu săvârşeşte, implicarea celui de-al doilea registru fiind estompată de nesiguranţă: „Discursul dramaturgic al lui I. D. Şerban oscilează între nuanţa comică şi nuanţa gravă, împerecherea arătându-se pe alocuri nu prea fericită". – scrie Ermil Rădulescu (*Drum nou*, 16 mai 1987) La pensiune sunt numai femei (lucru rar într-o piesă), acţiunea rulând mai ales pe conversaţii. În preajma insurecţiei din '44, chestiunile politice fiind, de formă, interzise, dar luate în discuţie, cu participare afectivă, de femeile tinere sau în vârstă, în frunte cu patroana. „Radiografia socială dă prilej creionării a nouă partituri actoriceşti, aproape egale în importanţă" – scrie, la rândul ei, Miruna Runcan –, dar în spectacol „atmosfera se degajă oarecum în detrimentul tipologiilor […] Ceea ce ar fi putut constitui reale creaţii pentru Geta Grapă şi Maya Indrieş, rămâne la nivelul propunerilor". (*Astra*, nr. 6/1987) Spectacol binevenit pentru colegii bărbaţi, liberi la desfătarea cu bere...

Un spectacol pentru copii, de Constantin Cubleşan după un basm de Charles Perrault, se prezintă în premieră la 17 mai 1987: *Motanul încălţat*, în regia lui Ioan Georgescu. Cum a putut Cubleşan să facă din trei pagini ale povestirii lui Perrault un text dezvoltat, de spectacol? O spune într-un interviu consemnat în caietul-program: „Am avut nevoie de biografiile tuturor celorlalte personaje ale basmului, care se implicau în istoria aventurilor celui principal. Aşa a apărut măgarul Camille şi mofturoasa (nu putea fi altceva decât mofturoasă, ca orice prinţesă) prinţesă Madeleine, aşa au apărut caraghiosul Sfetnic şi Robert-Căpcăunul, Regele Alphonse ş.a.m.d., toate aceste nume neexistând în textul scriitorului francez." Premiera i se pare lui Ermil Rădulescu „cea mai fericită opţiune" pentru micii spectatori; iar despre Ioan Georgescu spune că, în transpunerea scenică, a privit „cu


Geta GRAPĂ şi Virginia Itta MARCU în *Pensiunea doamnei Olimpia* de Ion D. Şerban

brio [...] la ceea ce numim, privind nostalgic jocul copiilor, zbenguială“. Motanul său, în interpretarea cunoscutului clovn-mim din *Arca* lui Fătulescu, George Tudor, „se zbenguie dezinvolt, cu scăpărări feline de şiretenie“. De mare efect „este şi «desenarea» scenică a măgarului *Camille* (interpretat de E. Mihăilă-Braşoveanu şi «întrupat» împreună cu Gheorghe Cârstea) […] Micii spectatori, şi parcă îmi vine să cred că nu numai ei, se vor distra de minune la *Motanul încălţat*“ (*Drum nou*, 31 mai 1987). Profeţie împlinită: 76 de spectacole.

Ultimul spectacol al stagiunii, *Vânătoarea de berze* de Dimitrie Roman (5 iulie 1987), a făcut parte dintr-un set de patru reprezentaţii (cu trei din stagiunea următoare) prezentate unor critici din Capitală, în martie 1988. La cele trei mă voi referi ulterior, cu opiniile consemnate în scris, într-o anchetă locală; deocamdată, mă rezum la piesa lui Dimitrie Roman. „Premieră absolută, piesa lui Dimitrie Roman, *Vânătoarea de berze*, cercetează cu conştiinciozitate cauzele unei drame, confruntă atitudini umane într-o anchetă ce vrea să provoace procese de conştiinţă. Eroii, cam lineari, au fost mai mult sau mai puţin implicaţi, dar au trecut, din instinct de conservare, pe lângă prăbuşirea unui om“. (Florica Ichim, *România liberă*, 23 mart. 1988) În ancheta amintită, Florica Ichim afirmă: „Din păcate, repetarea de situaţii, simbolurile apăsate (îndeosebi prin scenografia lui Florin Harasim), inflamaţia verbală, care nu are acoperire în stare şi reacţie, rătăcesc onestele intenţii ale autorului […] Consider că spectacolul *Vânătoarea de berze* arată aşa cum arată, din cauza regiei. Piesa nu are foarte mari calităţi care ar fi putut duce la un mare spectacol, dar dacă regizorul ar fi fost alături de autor şi ar fi lucrat foarte serios, sunt convinsă că l-ar fi determinat şi pe Dimitrie Roman să transforme actul al doilea, din ceea ce este, într-o construcţie ceva mai strictă şi-ar fi putut să fie o piesă care să stea în picioare.“ Au servit-o scenic, mai mult sau mai puţin conştiincios, Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru ş.a.

STAGIUNEA 1987–1988

Noua stagiune redresează întrucâtva prestigiul teatrului, prin patru opţiuni repertoriale interesante. Prima de acest fel este cea de la deschiderea stagiunii: *Şapte martori* de Peter Karvaş, în regia lui Eugen Mercus (22 octombrie 1987).

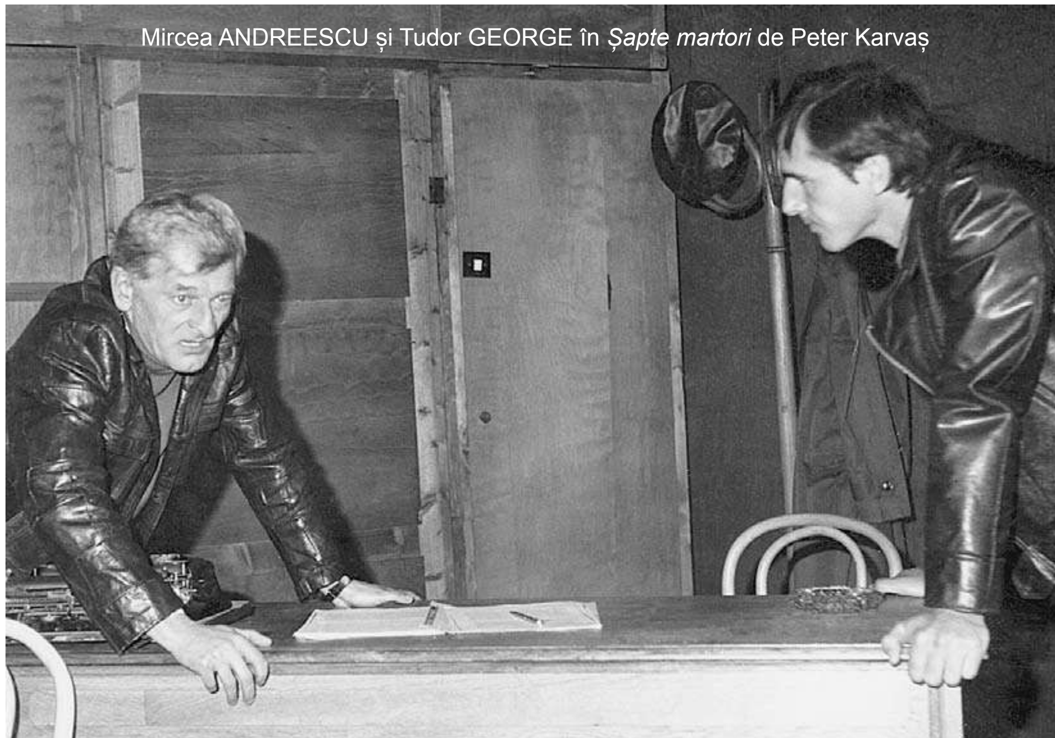
Piesa dezbate, sub formă de anchetă, o chestiune de responsabilitate civică privind condiţiile în care s-a înfăptuit o crimă, nu făptaşii care au produs-o. Pentru asta sunt convocaţi şapte martori, ca să explice mai ales nu cum s-a întâmplat, ci de ce şase dintre ei n-au intervenit, preferând să treacă mai departe şi să nu se expună. Fiecare cu motivaţii diferite, dar în esenţă cu aceeaşi condamnabilă atitudine de laşitate. Doar al şaptelea, o femeie, a încercat să intervină, fără să reuşească stoparea agresiunii. „O acţiune – mai ales spus, o inacţiune comună“ – notează Dinu Kivu – „îi caracterizează pe aceşti şase martori: ei au asistat, fără să intervină, la săvârşirea infracţiunii. Motivele aşa-zisei lor neutralităţi sunt diferite: de la simpla indiferenţă până la egoismul cinic şi zeflemitor – o întreagă, nefastă gamă a abjecţiei morale este condamnată fără echivoc de către dramaturg.“ În ancheta ce se desfăşoară aici – scrie Florica Ichim – „comunicarea este riguroasă şi demonstraţia strict efectuată. Distribuind un singur actor – Mircea Andreescu – în şase personaje, variante ale laşităţii, regizorul nu a oferit numai şansa interpretului de a da o probă de virtuozitate, ci a dat piesei mai mare forţă de generalizare“. (*România liberă*, 23 mart. 1988) Iar Cristina Dumitrescu detaliază: „Alegerea actorului s-a dovedit la fel de inspirată ca şi alegerea soluţiei scenice, Mircea Andreescu dispunând de mobilitatea expresivă, de amploarea registrului şi deopotrivă de


Virginia Itta MARCU, Adrian RĂŢOI şi Nina ZĂINESCU în *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu


Andrei RALEA, Nina ZĂINESCU, George FERRA, Nicolae C. NICOLAE, Virginia Itta MARCU
în *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu


Mircea ANDREESCU și Paula IONESCU
în *Locuința Zoikăi* de Mihail Bulgakov


Nina ZĂINESCU
și Mircea ANDREESCU
în *Mobilă și durere*
de Teodor Mazilu


Mircea ANDREESCU și Tudor GEORGE în *Șapte martori* de Peter Karvaș

experienţa necesare unei asemenea performanţe artistice [...] Actorul îşi schimbă foarte puţin înfăţişarea pentru fiecare dintre roluri (doar atât cât este necesar, fiind vorba de personaje diferite). Diferenţierile sunt lăuntrice, se trădează în priviri, în ritmul mişcărilor şi în debitul verbal, în gesturi mărunte, dar semnificative [...] Al şaptelea martor, singurul care a reacţionat omeneşte în faţa violenţei, dar singurul care se consideră vinovat de a nu fi reuşit să împiedice crima, este conturat cu linii exacte (doar puţin prea insistente), cu emoţie (doar uneori prea «învolburată»), de Melania Niculescu". (*Teatrul*, nr. 2/1988, p. 80) Şi Dinu Kivu subliniază performanţa lui Mircea Andreescu, socotind-o „un act de bravură actoricească unic"; mai semnalează „şi un alt filon dramatic" al piesei, accentuat în spectacol: „antagonismul dintre mentalităţile celor doi anchetatori [...] Primul – mai experimentat [...] mai înclinat spre observarea laturii pragmatice a discuţiilor cu martorii, al doilea – mai tânăr, mai impulsiv, interesat nu atât de rutina justiţiei, cât de implicaţiile ei morale [...] Dan Dobre (anchetatorul vârstnic) – calm, flegmatic, punctându-şi morga cu note de autoritate tăioase – şi George Tudor – încrâncenat, pătimaş, dar cu o patimă ascunsă sub o mască imposibilă" (*Contemporanul*, 1 apr. 1988).

Următoarea montare, care a avut premiera în a doua zi de Crăciun, a fost *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, în regia unei foste asistente de regie, Carmen Veştemeanu (26 decembrie 1987). Într-o cronică apărută într-un ziar bucureştean nu prea la curent cu teatrele din ţară, *Scânteia tineretului*, Miruna Ionescu semnează o cronică drastică, dar dreaptă, pare-se: „*Omul care a văzut moartea* […] a suferit, mai întâi de toate, de o bătrânicioasă «viziune» din care a fost cu neputinţă să se discearnă de ce regizoarea a optat pentru text şi ce a vrut să ne comunice prin el pe scenă. Într-un decor supraîncărcat [*n.m.* – Radu


Viorica GEANTĂ-CHELBEA şi Dan SĂNDULESCU în *Sculptură în os* de Paul Everac

Negoescu], care nu mai vorbea de o lume kitsch, ci era el însuşi kitsch, actorii, parcă fiecare din alt spectacol, n-au făcut decât să spună cu onestitate replicile. Cu travestiuri stângace, cu o «compoziţie» lipsită de logică interioară aparţinând lui Andrei Ralea, am avut sentimentul că regizoarea a avut, la montare, un lapsus de creaţie". (*Scânteia tineretului – Supliment literar-artistic*, 9 apr. 1988)

25 februarie 1988: premiera piesei lui Mihail Bulgakov, *Locuinţa Zoikăi* (avea să fie jucată în 2009, la Teatrul de Comedie, cu titlul *Casa Zoikăi*). Unii o numesc comedie (Florica Ichim, Valentin Silvestru, Margareta Bărbuţă, Miruna Ionescu), alţii optează pentru „a-i zice dramă, căci comicul se sublimează repede în conflict cu accent dramatic" (Ermil Rădulescu, în caietul-program). Posibilă aserţiune, dar încadrarea e tot în genul măştii vesele – cum spunea în comentariul său Miruna Ionescu, în consens cu alţii: „O comedie satirică sclipitoare [...] este acest text care ridiculizează nu cu răutate, nici cu tristeţe, ci cu spumoasă plăcere o lume care, după Revoluţie, mai încerca încă, prin neaşteptate combinaţii şi tertipuri, să supravieţuiască, eventual la fel de bine ca înainte". (*Scânteia tineretului*, 9 apr. 1988) Scrisă pe când autorul avea 34 de ani, în 1925, piesa a fost retrasă în 1926 din repetiţiile de la Teatrul „Vahtangov", fiind violent criticată. Acelaşi lucru se va întâmpla şi în 1928 cu *Fuga*, iar în 1936 *Cabala bigoţilor* va fi scoasă de pe afiş după numai şapte reprezentaţii. S-au jucat şi la noi, după cum ştim, în Bucureşti şi în ţară, ca şi *Ivan Vasilievici* (*Ţarul Ivan îşi schimbă meseria*) şi memorabila dramatizare a romanului *Maestrul şi Margareta* de către Cătălina Buzoianu, în spectacolul Teatrului Mic, cu nu mai puţin memorabilii Valeria Seciu şi Ştefan Iordache.

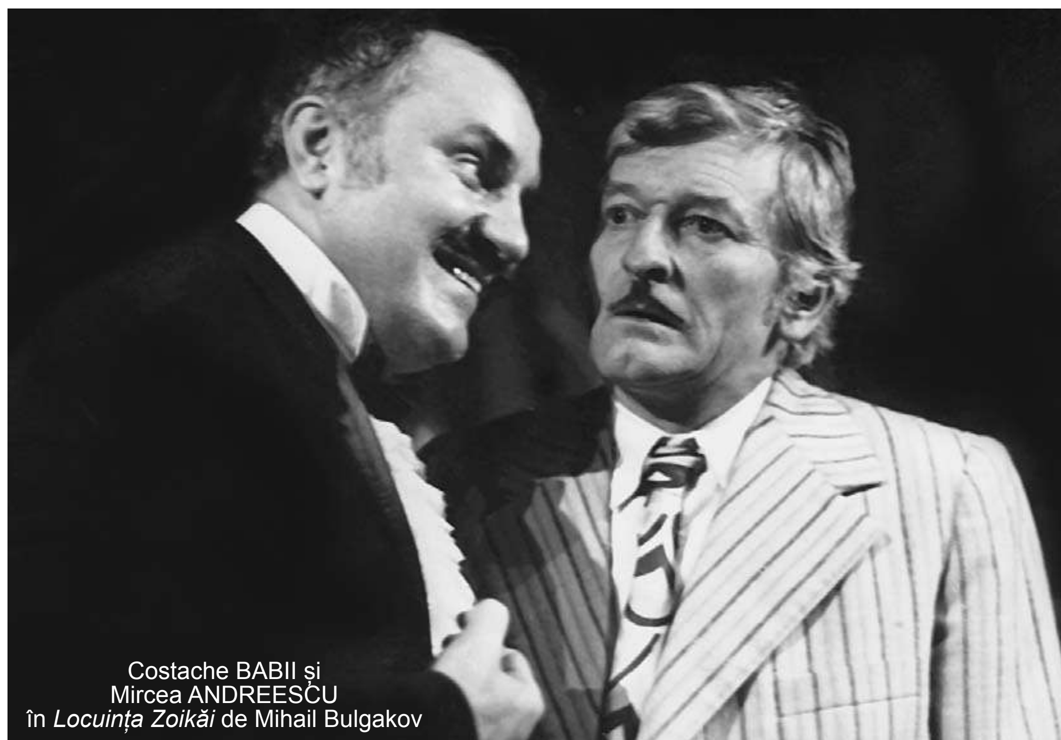
Tradusă „cu simţ teatral şi savuroase locuţiuni umoristice de Zeno Fodor" – cum zice Valentin Silvestru –,*Locuinţa Zoikăi* etalează cu pregnanţă trei măşti:

„Masca *onorabilităţii*, de care aveau nevoie pramatiile ce mimau convertirea la noua orânduire [...] purtată cu aroganţă, dar şi cu astuţie de intreprida Zoika [...]; masca *principialităţii*, placată pe chipul de lacherdă, uscată şi acră, al unui funcţionar superior [...] şi masca *arivismului* obştesc, entuziast, volubil [...] acoperind faţa unsuroasă a unui combativ expert în matrapazlâcuri" (*România literară*, 14 apr. 1988). Despre măşti vorbeşte şi Florica Ichim, într-o cronică din revista *Teatrul*: „La diverse niveluri şi în variate grade de intensitate, eroii – marginalizaţi cu bună ştiinţă şi din proprie structură, ori fals integraţi socialmente – îşi ascund constant dorinţele, caracterul, intenţiile, ca într-un dans cu măşti" (*Teatrul*, nr. 5/1988, p. 87). La fel, Ermil Rădulescu apreciază că pe Bulgakov îl vom putea cunoaşte mai bine din *Locuinţa Zoikăi*, „cu un apetit considerabil pentru tipologia pestriţă, inepuizabil în vervă şi imaginaţie, cercetător fin al unei lumi în derivă, confruntând realitatea cu măştile" (*Drum nou*, 10 apr. 1988).

În privinţa transpunerii scenice, opiniile sunt unanim elogioase. „În savurosul spectacol, substanţial comic şi excelent organizat scenic, al teatrului braşovean (regizat de Eugen Mercus şi scenografiat de Marfa Axenti), cei trei protagonişti ai peripeţiilor [...] sunt […] *Zoika*, damă vulgară [...] interpretată bogat, mustos de Paula Ionescu [...] Apoi, numitul *Gus*, director comercial [...] lucrat ca la gherghef de Mircea Andreescu, într-o compoziţie impecabilă [...] În sfârşit, eroul principal al piesei (şi spectacolului), *Aleksandr Tarasovici Ametistov*, în care Costache Babii face ceea ce ne place să numim o creaţie [...] Costache Babii a făurit un aici un personaj memorabil, pe deplin eficient sub raport comic şi la o cotă calitativă rar întâlnită" (Valenin Silvestru). „Întreaga trupă braşoveană îşi supune elanurile drămuirii exacte prin care Eugen Mercus stabileşte diferenţe şi nuanţează, confruntând formele, mânuind abil jocul limbajului şi potenţând ritmul. Se sprijină pe actori destoinici, portretizând remarcabil, cum o fac, între alţii, Mircea Andreescu (*Gus*) şi Paula Ionescu (*Zoia*). În mijlocul stratificării acesteia stă înfipt ca un pivot de carusel *Aleksandr Tarasovici Ametistov*, purtător a nenumărate identităţi, cu nume adevărat doar prin prezenţa actorului Costache Babii [...] cu o rară poftă de joc şi spre o izbândă interpretativă excepţională". (Florica Ichim) Creaţia lui Costache Babii a fost răsplătită în toamna aceluiaşi an cu Premiul de interpretare masculină la Festivalul de Comedie de la Galaţi. Record de reprezentaţii, secundând comedia lui Gheorghe Vlad cu „cu olteni": 202!

Invitat la Braşov, regizorul Dan Alecsandrescu de la Târgu Mureş pregăteşte paralel două spectacole cu piese româneşti originale: *Sculptură în os* de Paul Everac (premiera 26 aprilie 1988, la Sala Studio) şi *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu (premiera 12 mai 1988, la Sala Mare).

Piesa lui Everac e prezentată aici în premieră pe ţară şi e a şasea dintre lucrările sale aflate în repertoriu la Braşov. „Ameninţat de chitina de pe aripi, vechiul fluture colorat îşi regăseşte în piesa mea câteva zvâcnete spectaculoase, provocate de tripla ipostază feminină ce-i stă în faţă" – declară Paul Everac în caietul-program, socotindu-şi lucrarea „o piesă de virtuozitate". Din cine e compusă tripla ipostază feminină? Trei făpturi denumite doar cu prenume, într-o variaţie de şaradă – *Nuţi*, *Nuni*, *Nuşi* –, care-i provoacă zvâcnete unui „fluture" serios, ca vârstă şi preocupări: *Pompiliu Polescu*. Cele trei erau interpretate de Viorica Geantă-Chelbea, debutantă pe scena din Braşov, iar *fluturele* în vârstă era experimentatul Dan Săndulescu. „Eu interpretam un profesor, un savant pedant, osificat sufleteşte. Spectacolul a prilejuit, în schimb, lansarea pe orbită a unei actriţe talentate, Viorica Geantă-Chelbea. Ea avea un triplu rol: o fată în casă (*Nuţi*), fiica profesorului,


Costache BABII și
Mircea ANDREESCU
în *Locuința Zoikăi* de Mihail Bulgakov

ascetică, tehnocrată, golită de sentimente (*Nuni*) şi iubita tinereţii profesorului (*Nuşi*)“ (*vol. cit.*, pp. 124, 125). „Frumoasă ideea lui Paul Everac“ – scrie Ermil Rădulescu –, „patetică în adâncul său, cald umană prin firea lucrurilor, psihologic motivată într-un curcubeu de trăiri.“ Regizorul Dan Alecsandrescu a tăiat mult din textul care era stufos, spre supărarea lui Everac, păstrând ceea ce era viu: „reveria profesorului şi fantomele tinereţii“ – cum zice cronicarul –, „punct unde regizorul comunică perfect cu litera textului, îmbăind spectacolul într-o poezie gravă [...] Profesorul *Pompiliu Polescu* trece prin tunelul timpului, mână în mână cu Dan Săndulescu [...] la cote maxime, în dedublări dramatice [...] Viorica Geantă-Chelbea ni se înfăţişează ca o actriţă temperamentală, cu schimbări de ritm distincte, intrând cu brio în pielea a trei personaje total diferite.“ Şi reproşează scenografului (Victor Ţapu, debutant şi el la Braşov) decorul „exagerat de impersonal (alb, fără umbre) [...] greoi pentru o sală de studio“ (*Drum nou*, 30 apr. 1988).

De mirare că Teodor Mazilu n-a fost cultivat pe scena braşoveană decât o singură dată, în urmă cu patru ani, şi atunci nu cu o lucrare din seria originalelor sale comedii satirice care l-au făcut celebru, ci cu una de factură istorică: *O sărbătoare princiară*. Autorul explică unor distinşi cărturari care-l citează, în 1996, sensul titlului cu aluzie maladivă: „Cred că titlul piesei are valoarea unui diagnostic; el s-ar putea traduce, într-un limbaj mai ştiinţific şi mai medical, cu «suferinţele bunăstării»“. (Aurel Sasu şi Mariana Vartic: *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. 3, Editura Minerva, 1996, p. 308) Distribuit în principalul rol – „patruzeci şi cinci de ani, directorul cooperativei «Avântul mobilei»“ –, excepţionalul actor Costache Babii mărturiseşte că nu l-a împlinit pe măsură: „Lumea lui Mazilu, mahalaua bucureşteană, nu era a mea, n-am cunoscut-o. Lumea mea este cea moldovenească. Rolul lui Sile

Gurău n-a fost o împlinire pentru mine. Cu regret spun acum“ (*Histrionia*, 2005, p. 67). Nu la fel judecă şi unii comentatori: „Actorul foarte înzestrat imprimă excelent personajului fariseismul declasat, aristocratismul mitocănesc“ (Valentin Taşcu, *Flacăra*, 7 dec. 1988); „Costache Babii îl umple mai întâi pe *Sile* de o uriaşă mulţumire de sine, până a-l găsi plictisit de înzestrările sale ieşite din comun, forţând acum împlinirea afectivă, «gândindu-se» să atingă adâncimile sensibilităţii, cutremurându-se în draparea ticăloşiei cu virtuţi“ (Ermil Rădulescu, *Astra*, nr. 7/1988). Cu observaţia mai generală că în spectacolul braşovean „comicitatea se realizează mai ales cu mijloace burleşti“ şi e obliterată oarecum „condiţia morală a personajelor“, criticul Valentin Silvestru menţionează: „Apreciind mult, ca de obicei, verva excepţională a lui Costache Babii şi omniprezenţa sa scenică, încerc şi regretul că admirabilul actor a făurit masca unui mitocan imbecil, permanent ebrietat, ce-i drept nostim, împuţinat însă faţă de ceea ce e, în fapt, numitul *Sile*, preşedinte al cooperativei de mobilă“. (*România literară*, 30 iun. 1988) Spectacolul ar fi putut atinge frecvenţa medie de reprezentaţii. Dar s-a oprit la 47...

„Piese ca aduse de vânt“...

STAGIUNEA 1988–1989

Nu ştiu dacă greşesc socotind premiera din 15 septembrie 1988, cu comedia lui Tudor Popescu *Domide contraatacă*, conform tradiţiei, ca fiind deschizătoare a noii stagiuni… Sau, după cronologia alcătuită de Dimitrie Roman, ea ar fi ultima a celei anterioare? Nu mă ajută nici caietul-program – tot de dânsul alcătuit –, numind-o a patra a anului 1988… Da, dar a cărei stagiuni? Întrebarea rămâne în suspensie. Ultima sau prima, problema e că spectacolul, în ciuda unor premise promiţătoare ale textului, se dovedeşte a fi, conform titlului unei cronici, „sub semnul amatorismului“. Domide nu e – aşa cum am crezut şi eu, şi multă lume –, un personaj din lumea fotbalului (care chiar a existat cu acest nume), ci un angajat (la biroul de corectură) al unei edituri, care, prin cinste şi corectitudine, face notă separată faţă de ceilalţi, superficiali, leneşi, preocupaţi mai mult de pronosticuri şi de rezultatele fotbalistice decât de sarcinile de serviciu. Cronicarul care a dat titlul amintit susţine că sensurile comediei n-au fost adâncite şi spectacolul a părut sărăcit în expresie: „Nesigur şi parcă needificat asupra stilului pe care ar fi trebuit să-l imprime reprezentaţiei, regizorul Ioan Georgescu menţine jocul actorilor în schematismul realismului mărunt, iar când încearcă ridicări către simbolicul comic apelează la mijloacele brigăzii sau ale operetei, scenele căzând într-un parodic fără rost“. (Constantin Radu-Maria, *Teatrul*, nr. 10/1988, p. 74) Nu mai e nimic de adăugat.

Pe la jumătatea anilor 1930 apărea în *Rampa* caricatura actorului Grigore Vasiliu cu un nas alungit, ca un baston de mareşal, în vârf cu o cunoscută carte de joc: *asul*, zis între jucători şi *birlic*. Sică Alexandrescu şi Tudor Muşatescu adaptează o farsă de Arnold şi Bach pentru deschiderea Teatrului „Vesel“, condus de ei, al cărei titlu original nu ni s-a transmis, pentru că au avut inspiraţia de a o denumi ei, cu aluzie la personajul principal, păgubos dar plin de farmec: *Birlic*. Şi a mai avut inspiraţia cel ce a pus-o în scenă, Sică Alexandrescu, de a-l distribui atunci, în rolul principal, pe un actor adus tocmai din nordul Bucovinei, necunoscut publicului bucureştean: Grigore Vasiliu. Şi astfel, seara de 25 octombrie 1934, când s-a


Tudor GEORGE și Melania NICULESCU în *Domide contraatacă* de Tudor Popescu


E. MIHĂILĂ-BRAȘOVEANU, Melania NICULESCU, Gabriel SĂNDULESCU și Gabi DAICU MIHAI în *Domide contraatacă* de Tudor Popescu

deschis Teatrul „Vesel“ cu comedia anunţată pe afiş drept *Birlic*, s-a deschis şi o pagină de legendă în teatrul românesc, prin transformarea numelui personajului în renumele actorului care l-a interpretat, devenit de-atunci Grigore Vasiliu-Birlic. Se spune că cei ce au asistat la spectacolul proverbial „au râs până la exasperare şi până la crampe [...] Şi de atunci, nimeni nu l-a numit altfel decât Birlic“ (citat din caietul-program). Coincidenţa face ca acelaşi rol să fie şi ultimul cu care artistul apare în faţa publicului, în 1969, la Teatrul „C. Tănase“, „amintind de vremurile când acest actor începea să fie numit Birlic“ – cum scrie Dinu Kivu, în acelaşi an, la 2 septembrie, în *Contemporanul*. Şi iată că la 11 noiembrie 1988 se produce – cum scrie Dimitrie Roman în caietul-program pe care-l redactează – „A treia «naş-tere» a lui BIRLIC“, prin premiera spectacolului regizat de Eugen Mercus.

La rândul său, inspirat şi cu bună intuiţie în distribuirea actorilor, regizorul încredinţează rolul principal interpretării alternative a experimentaţilor Costache Babii şi E. Mihăilă-Braşoveanu. „Nu m-am gândit la Vasiliu-Birlic jucând în această piesă“ – spune Costache Babii – „şi nici n-am vrut să-l imit. De fapt, era actorul inimitabil. Birlic, ca personaj dramatic – să nu facem încurcături – mi-a fost drag prin naivitate. Vroia să facă bine, să ajute. Dar dădea cu oiştea-n gard. Are un copil din flori, nevasta îl înşală, dar el este bun, merge înainte. Ca structură sufletească era aproape de mine“ (*Histrionia*, p. 68). În schimb, Mihăilă-Braşoveanu a încercat să redea ceva din particularitatea înaintaşului – se pare, cu efect relativ: „Sunt prea multe citate din ilustrul său înaintaş, ca să ne mai putem da seama de procentul contribuţiei personale“. (Mircea Ghiţulescu, *Steaua*, nr. 10/1989) În ceea ce-l pri-veşte pe Costache Babii, e revelatoare relatarea lui Valentin Silvestru: „Provincialul din Capitală, contabil umil devenit autoritate la o bancă bucureşteană, e extrem de hazos prin talentul exorbitant al lui Costache Babii, care-i dă o mutră de paraponisit şi o stare de alertă permanentă, cu excese de autoritate năruite pe neaşteptate în sentimentalism.“ Desluşesc mutra sa hazoasă de „paraponisit“ în volumul *Histrionia*, cu capul lipit de pântecosul director al băncii, în persoana lui Dan Săndulescu: mustaţă, ochi şireţi, o mână cu un ceas atârnat de degete în dreptul buzunarului hainei lui... Prin „detalii parodistice de fineţe“ – scrie Valentin Silvestru –, Dan Săndulescu realizează un „portret admirabil de proprietar patriarhal de bancă“. E remarcată „soţia infidelă“, de origine rusă, Vera Perjoiu (născută Tucevskaia), interpretată de Virginia Itta Marcu cu seriozitate „simulată“ şi „rostirile ei suculente, cu inflexiuni slave“. O consideraţie generală: „Reprezentaţia păstrează cadenţa dinamică necesară şi are originalitate compoziţională“. (*România literară*, 7 sept. 1989) Şi succes de casă, cred eu, cu 131 de reprezentaţii!

La 23 noiembrie 1988 e omagiat evenimentul Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918, de la care se împlinesc 70 de ani, printr-un spectacol-lectură intitulat *Cetatea Unirii*, cu texte de Teodor Tanco, realizat de Dimitrie Roman la sala Studio. Mai pre-cis, un recital de poezie. Recenzentul cotidianului braşovean *Drum nou* consideră „modalitatea aleasă de Teatrul Dramatic [...] nu numai oportună, dar şi de interes pentru spectatori“, lectura cu public stimulându-le fantezia. Dimitrie Roman a ales şi coordonat pentru spectacol nu mai puţin de 17 actori, care au izbutit „să dea culoare acestei forme de teatru cumva inedit“ (R. Mirel, *Drum nou*, 2 dec. 1988).

La sfârşitul anului, tot într-un spectacol de Studio, se prezintă piesa *Ana-Lia* de Dina Cocea (29 decembrie 1988). „Un astfel de text“ – scrie Ermil Rădulescu – „caută spectacolul de respiraţie caldă“, ideal la studio. Numai că regizoarea neprofesionistă Carmen Veştemeanu l-a transformat într-o răfuială stridentă, „cu vociferări“, pierzând discursul interior. Cu atât mai mult cu cât e vorba de o confruntare


Melania NICULESCU și Maya INDRIEȘ
în *Ana-Lia* de Dina Cocea


Mirtha BILINSCHI și Aurelian BURTEA în *Fluierul fermecat* de Sorin Lepa

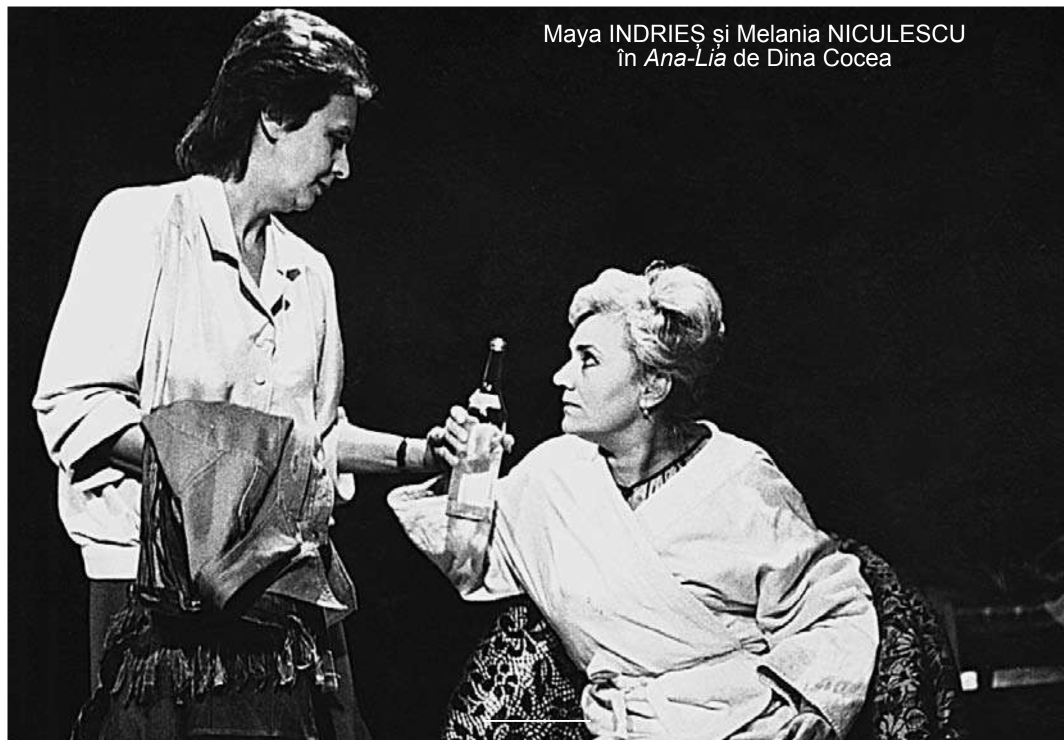

Luminiţa BLĂNARU şi Maya INDRIEŞ în *Balconul* de D.R. Popescu

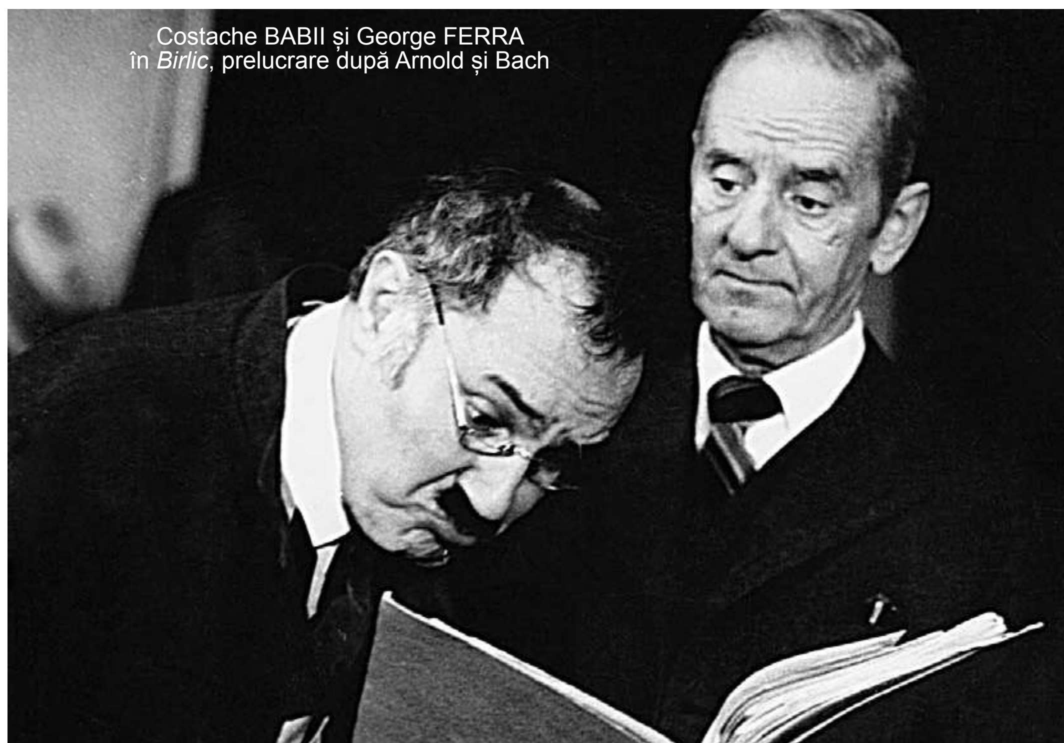

Elena MANOLIU şi Ioan GEORGESCU în *Balconul* de D.R. Popescu

între două surori, „între două tipologii opuse [...] tema principală, să zicem aşa, fiind singurătatea“, astfel că drama propusă de Dina Cocea „ar merge pe un teren atractiv, de relief psihologic“. Nicidecum pe reproşuri răţoite, cu accente în stil „duelistic“. „Într-o asemenea situaţie, interpretele sunt nevoite să se descurce singure. Maya Indrieş este *Ana*, personaj traversat de convulsii contradictorii, când nestăvilită, când glacial-apatică. Melania Niculescu, *Lia*, are un registru mai complex, tristeţea sa izvorând dintr-o dezamăgire extrem de nuanţată, între astenie şi debusolare. Singurătatea lor se află la limita de sus. Le va uni, în sfârşit, o trăire comună? Personal, după atâtea violenţe şi durităţi, n-aş lăsa finalul prea decis“. (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 12 feb. 1989)

O oarecare relaxare se produce în ianuarie, cu un spectacol pentru copii (gen pe care teatrul face bine că-l cultivă): *Fluierul fermecat* de Sorin Lepa (19 ianuarie 1989). Sorin Lepa e, după câte ştiu, actor (dar nu mai ştiu unde) şi textul său e o reformulare a unui basm într-o „însăilare hibridă“, peste care micul spectator trece generos cu vederea, „cu ochii aţintiţi la «dramele» *Domniţei*“ (Mirtha Bilinschi, „de o ingenuitate difuză“), „la vicleşugurile *Sfetnicului*“ (Radu Negoescu, „duplicitar şi ceţos“ etc. E menţionat decorul „cald şi frumos“ al lui Ion Cristodulo şi e pomenită regia semnată de Carmen Veştemeanu, care „a lăsat textul liber, fără adaus de fantezie proprie“ (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 19 feb. 1989).

Regizorul Eugen Mercus a cultivat cu precădere dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu. Acum, i-a transpus scenic o nouă piesă: *Balconul* (premiera 20 aprilie 1989). „Pe scenă“ – scrie Valentin Silvestru – „avem o tragedie familială, care ar putea fi percepută şi ca atare cu deplin interes; dar spectatorul e îndemnat – de montarea inteligentă, clară, axată pe dezbatere, de spiralările şi remanenţele acţiunii, excelent desenate scenic – să acceadă în planul superior, unde zbaterile conştiinţei subliniază realităţile şi propulsează adevăruri.“ E descris decorul realizat de Mihai Mădescu, cu un dreptunghi albastru cu grilaj alb, decupat în peretele negru al scenei, care ar sugera balconul – „balconul adevărului“, unde au loc „revelaţiile şoc“, se săvârşeşte crima, „oamenii tineri se jertfesc pentru adevăr şi oamenii îmbătrâniţi îşi verifică dramatic responsabilităţile; iar neoamenii îşi manifestă tot aici cinismul funciar“ (*România literară*, 25 mai 1989). Într-o cronică locală se sugerează un povârniş: „Planul înclinat sugerat de decorul său [*n.m.* – al scenografului, fireşte] simbolizează un tobogan şi un urcuş, personajele alegându-şi singure drumul de urmat“. (Emil Chiriac, *Drum nou*, 21 mai 1989) Bun cunoscător al dramaturgiei autorului, Eugen Mercus a realizat şi de această dată o operă scenică relevantă. „E, în spectacol, o combustie de adânc, ce aduce, din când în când, la suprafaţă, prin erupţii, lava incandescentelor frământări“ (V.S.). Tinerii sunt interpretaţi veridic – *Adrian* de către Ioan Georgescu, iar *Voichiţa* de Elena Manoliu –, ambii exprimând „sensibil şi persuasiv, starea de spirit anxioasă [...] glumind înţepător, iritat“; „Dan Săndulescu gradează cu atâta fineţe lupta interioară a Tatălui“, încât *David Ionescu*, personajului lui, „devine un protagonist emblematic al reprezentaţiei“; complementar cu interpretarea „calmă, îndurerată, de amară întoarcere spre sine [...] a *Mamei* (Maya Indrieş)“. Pe *Băşat* şi *Căşină*, criticul îi numeşte „clovnii sadici“, primul „încondeiat scăpărător de Costache Babii, prin priviri furişe, retracţii şi spaime de reptilă“, al doilea „uscat, rău, veşnic rânjitor [...] e călăuzit de Mircea Andreescu spre primul raft al panopticumului nemernicilor, drept cel fără nicio credinţă“. Concludentă, sinteza lui Emil Chiriac, de „notă modernă“ a spectacolului, prin „reliefarea poeziei specifice şi a plăcerii de a traversa cu nonşalanţă bariera dintre real şi fantastic“!


Maya INDRIEȘ și Melania NICULESCU
în *Ana-Lia* de Dina Cocea


Costache BABII și George FERRA
în *Birlic*, prelucrare după Arnold și Bach

... Aproape că nu-mi mai vine să pomenesc următorul spectacol, care a tras mult în jos prestigiul teatrului, până la imputarea lipsei de respect faţă de public (ceea ce nu s-a mai întâmplat): *Logodnicul aerian* de Mircea Marian (18 mai 1989). Cu acelaşi titlu, „Respectul faţă de public“, semnează dezolarea sa Ermil Rădulescu, târziu, după ce a încercat să afle justificarea pentru opţiunea teatrului faţă de piesă, pe care o consideră „o eroare de repertoriu“. Motivaţiile au invocat atracţia pentru comedie, pentru divertisment, a publicului. Dar nu pentru glume ieftine, pentru gaguri de doi bani, nu pentru o însăilare de skeciuri, înşirată pe scenă în culori „de sorcovă“. Cu tristeţe îşi aşterne rândurile cronicarul, cu compasiune pentru actorii nevoiţi să facă cu ochiul celor din sală şi să se împiedice de geamantane în avanscenă (Ermil Rădulescu, *Drum nou*, 20 iul. 1989). Iar eu, cu părere de rău pentru cel care a regizat eroarea: Dan Puican, fost actor aici şi actual realizator experimentat de teatru la microfon.

Ultima premieră a stagiunii are loc în toiul verii, la 19 august, pentru întâmpinarea sărbătoririi zilei de 23 august, socotită atunci aniversare a eliberării ţării de fascism: *Passacaglia* de Titus Popovici. Cunoscut scenarist, versat în compoziţii structurate în episoade şi în profiluri de personaje mai ales istorice, autorul alcătuieşte un text al cărui subiect e datat în preajma actului pomenit, în ambianţa unei familii cu înclinări intelectuale (un profesor, un pianist), în casa căreia îşi face apariţia un ofiţer SS, şi el cu înclinaţii asemănătore, dar dominate de brutalitatea gradului. „Tu îl interpretezi pe Knapp“ – îi spune Steluţa Suciu lui Dan Săndulescu –, „brutalul ofiţer german, căruia i-ai imprimat ceva intelectual şi impozant.“ „Knapp ascunde brutalitate“ – răspunde actorul –, „iar violenţa, bine camuflată la început, izbucneşte. Sub masca unui profesor de filosofie cultivat, sensibil la artă, se ascunde un martor rece şi crud la mutilarea tânărului pianist Andrei“ (*vol. cit.*, p. 136). Tânărul care trăieşte izolat, excedat de lumea din jur şi de agresiunea nazistă. Lume care – opinează Ermil Rădulescu – „adusă în prim-plan, trăieşte prin umbre, sau se ascunde în umbre“. Spectacolul regizat de Constantin Codrescu se distinge prin atmosfera conturată, „o anumită picturalitate complexă“ (cu dublu sens, de compoziţie scenică şi vizualizare, regizorul fiind şi autorul scenografiei), dar o comunicare „recitativă între parteneri, care în teatru nu izbuteşte să tulbure“. Lipseşte înfruntarea. Andrei Ralea (pianistul *Andrei*, „pune pasiune în demersul său“), Mircea Andreescu (în rolul *Profesorului*, „are culoare şi mister“), Viorica Geantă-Chelbea (*Ada*, „are căldură şi uimiri ibseniene“), Dan Săndulescu (*Knapp*, „o impozanţă malefică“). „Eforturilor le lipseşte liantul“. (*Astra*, nr. 9/1989)

Într-un bilanţ al stagiunii, Ermil Rădulescu îşi exprimă însă stupefacţia: „Repertoriul braşovenilor deconcertează. Piesele au venit ca afişe în vânt“. (*Astra*, nr. 7, iulie 1989)

...Şi vântul istoriei!

Între timp, a bătut vântul istoriei!... La 22 decembrie 1989, conducătorul Statului, Nicolae Ceauşescu, a fugit. S-a constituit o nouă structură de conducere a ţării, prin Consiliul Frontului Salvării Naţionale, numirea lui Ion Iliescu în funcţia de Preşedinte al Republicii, iar a lui Petre Roman ca prim-ministru. Au urmat judecarea, condamnarea şi execuţia cuplului dictatorial, instaurarea primelor nuclee de organizare statală democratică, iniţierea unui nou sistem legislativ, recunoaşterea pluripartitismului şi principiului mult visat al libertăţii de opinie. Nu e cazul să facem

aici o relatare a celor petrecute în acele zile de memorabilă schimbare istorică, cunoscute şi mult comentate până astăzi, din perspective contradictorii, care atestă chiar principiul amintit. Spun doar câte ceva din ceea ce am văzut şi trăit, ca redactor de televiziune, atunci...

Astfel, în ziua de 21 decembrie 1989, când la mitingul din faţa Comitetului Central de unde vorbea din balcon Ceauşescu, s-a întrerupt emisia după ce s-a auzit mai întâi o explozie (fusese o petardă), apoi scandări răzleţe şi tot mai accentuate „Jos Ceauşescu!“, noi am văzut, totuși, în continuare transmisia, pe circuit interior, cu personajul respectiv în panică, pentru că nu putea realiza ceea ce se aude, amplificat sonor în valuri care nu-l lăsau să mai lege o vorbă, după gâtuitul „Tovarăşi... tovarăşi...“ Consoarta fulgera mulţimea cu ură, iar însoţitorii din balcon au început o vânzoleală prin uşa din spate, ieşind şi revenind, timp în care huiduielile şi scandările s-au accentuat. Camera de luat vederi, fixată pe imaginea balconului şi înălţată pe un practicabil dintr-un camion, a început să-şi piardă stabilitatea, pentru că mulţimea clătina cu furie camionul. Regizorul din carul de reportaj a comutat atunci pe altă cameră, aflată pe Calea Victoriei, în dreptul Palatului Regal, cu vedere în prelungirea ei, spre intersecţia cu Athénée Palace. Imagine generală, statică, cu puţine persoane în cadru, dar cu vuietul sonor ostil în crescendo. Vedeam aceste imagini din biroul regretatului Tudor Vornicu (decedat în spital chiar în acel an, în aprilie), unde avea să se instaleze, ca director de programe – ce ironie! – secretarul de partid pe Radioteleviziune. Pe care, de a doua zi, nu l-am mai văzut. Secretara lui Tudor Vornicu, o doamnă serioasă şi civilizată, văzând acele imagini, a început să plângă.

Noaptea, cum ştie toată lumea, armata şi miliţia au fost mobilizate pe bulevardul Magheru, ca să-i împiedice pe manifestanţi să treacă, pe o stradă laterală, spre Comitetul Central. Am aflat, mai târziu, că Elena şi Nicolae Ceauşescu au dormit în sediu. Noi ascultam acasă crâmpeie din Europa Liberă bruiată, care se puteau distinge între şuierături. Am aflat ceva despre militarii care-i înfruntau pe manifestanţi în centrul Capitalei şi, la un moment dat, am auzit, din Drumul Taberei unde locuiam, un răpăit repetat de gloanţe.

Dimineaţa, plecând mai devreme la serviciu, cu presimţirea că se poate întâmpla orice, am întâlnit coloane de muncitori, care veneau din extremităţile Capitalei spre centru. După ora 9 s-a deschis emisiunea şi s-a dat comunicatul despre sinuciderea ministrului apărării, generalul Vasile Milea. După ora zece, am fost convocaţi la o şedinţă urgentă (noi, cei din redacţiile culturale – teatru, film, literatură, muzică, varietăţi), unde ni s-a adus la cunoştinţă că, din acel moment, suntem mobilizaţi la apărarea cuceririlor socialismului, la nevoie chiar cu preţul vieţii. Se suspendau programele, ni se cer versuri şi cântece patriotice, piese istorice de preamărire a neamului, prezenţa în unanimitate în instituţie, cei din deplasări fiind rechemaţi urgent, cei bolnavi pe picioare la fel, doar cei ce nu se pot ridica din pat, nu. Cu ce să contribuim la apărarea cuceririlor pomenite? Cu arme. De unde arme? – a întrebat un naiv. „Veţi afla când va fi cazul.“

După ora unsprezece, oarecare pauză; comentarii gâtuite între noi, îngrijorare, tensiune. Circulă zvonuri, unele chiar de luat în seamă, reale: că mulţimea forţează intrarea în Comitetul Central. Cineva ne atrage atenţia asupra unui elicopter care se îndreaptă spre clădire; noi, care aveam biroul redacţiei la etajul zece, cu vedere spre centrul oraşului, ne uitam pe fereastră şi-l vedem aterizând pe acoperişul CC-ului. Se spunea că oamenii au pătruns în sediu, că urcă la etajul întâi. După câteva minute, fără să vedem din poziţia noastră siluetele de pe acoperiş,



Costache BABII în *Birlic*, prelucrare după Arnold și Bach



Mircea ANDREESCU și Nina ZĂINESCU în *Birlic*, prelucrare după Arnold și Bach

elicopterul se ridică, face o curbă la stânga şi zboară spre nordul Capitalei. Aflăm că la bord sunt cei doi dictatori, însoţiţi de doi activişti principali de partid. Pleacă într-o direcţie necunoscută. De undeva se aud nişte urale – din stradă, din oraş, de pe acoperişul sediului asaltat, de unde vedem acum câteva siluete cu braţele ridicate...

Şi, imediat, aflăm că se îndreaptă spre Televiziune un puhoi de oameni, din două direcţii: dinspre Dorobanţi şi Arcul de Triumf. N-am spus până acum că pe acoperişul din mijlocul curţii, unde erau studiourile de înregistrare şi emisie, încă de la jumătatea lunii decembrie (de când începuseră manifestaţiile de revoltă de la Timişoara) au fost aduşi şi plasaţi la marginea lui un număr destul de mare de soldaţi din trupele de securitate, cu puşti mitraliere. Ne uitam la ei de la etajul zece în fiecare zi şi ştiam că e un semn de îngrijorare. Se instalase acolo, într-un colţ, şi un telefon de campanie, la care venea din când în când un ofiţer şi i se comunica ceva. Soldaţii stăteau ghemuiţi la marginea parapetului şi discutau între ei. Din 21 decembrie au luat poziţia culcat, cu puştile mitraliere pe marginea parapetului şi privirea spre curte şi stradă; ofiţerul – pe care îl întâlneam până atunci în civil, între noi, fiind acum în uniformă de maior – rămânea mai mult în colţul unde era plasat telefonul; în faţa clădirii fuseseră aduşi şi înşiraţi alţi soldaţi cu automate şi căşti, majoritatea tineri. În 22, maiorul n-a mai plecat din colţul lui. Din clipa când am aflat că vin spre Televiziune două coloane masive de oameni, am rămas cu ochii pe maior şi pe stradă în acelaşi timp, să văd ce se întâmplă şi ce ordine dă. A apărut întâi coloana dinspre piaţa Dorobanţi, cu un camion în faţă, plin cu oameni fluturând tricolorul; iar înaintea maşinii mergea un grup masiv de copii şi tineri, care s-au repezit spre gărduleţul de la stradă, l-au sărit şi s-au îndreptat în fugă spre cordonul de soldaţi, pe care i-au îmbrăţişat şi sărutat cu frenezie. După ei, au venit ceilalţi, maturi, în urale, cu steagurile înălţate. Cu un ochi fixat pe maior, aşteptam să vad ce face. După ce curtea s-a umplut de oameni, cu entuziasmul strălucind în gesturi şi pe chip, s-a aplecat spre telefon, a ascultat câteva secunde, apoi a dat un ordin scurt trăgătorilor de pe acoperiş, care s-au întors în poziţie lejeră. Şi ofiţerul a plecat. Tinerii soldaţi de jos şi-au pus automatele pe umăr, unii s-au jucat cu copiii punându-le căştile pe cap, au făcut stânga împrejur şi au plecat şi ei.

Ce ordine putea să primească maiorul? Dacă cei care au năvălit în curte s-ar fi manifestat agresiv şi violent, dacă le-ar fi smuls automatele soldaţilor şi i-ar fi luat la bătaie, fireşte că ar fi primit ordin de tragere. Dar, dacă s-au dovedit paşnici şi prietenoşi, în culmea entuziasmului? Retragere totală. Ceea ce, în câteva minute, s-a şi întâmplat. Sute de oameni s-au adunat în faţa intrării de la blocul turn, cerând să se dea drumul la emisie. Preşedintele de atunci al RTVR, Petre Constantin, veritabil patriot, n-a avut nevoie de nicio aprobare: a dispus începerea emisiei şi, în scurt timp, au apărut pe micile ecrane Mircea Dinescu şi Ion Caramitru, anunţând fuga dictatorilor şi instaurarea regimului libertăţii cucerite. Am aflat că oamenii au intrat în blocul turn, că se uită prin fiecare birou după portretele Ceauşeştilor să le distrugă; au ajuns şi la noi, la etajul zece, au văzut pe pereţi afişe de spectacole şi fotografii de actori, au zâmbit, şi-au cerut scuze şi au trecut mai departe. Iar cum noi ne spuneam că de-acum putem vorbi fără frica de a fi ascultaţi din pereţi, colegul meu de birou, prietenos şi cumsecade, a luat telefonul, l-a întors, i-a desfăcut placa de dedesubt, a scos de acolo un gândăcel de metal şi ne-a spus că de-acum putem vorbi fără teamă, că nu ne mai ascultă nimeni.

Braşovul a retrăit atunci momentul memorabil de demnitate şi curaj din urmă cu doi ani, când, la 15 noiembrie 1987, muncitorii au pornit, cu femeile şi copiii în



Axenti Marfa – schiță de costum la *Birlic*, prelucrare după Arnold și Bach

frunte, spre centrul judeţean de partid. Se adunaseră peste zece mii de protestatari. Mândri de această îndrăzneaţă acţiune, braşovenii o consideră de fapt începutul Revoluţiei Române. Reproduc câteva pasaje dintr-un reportaj al unor ziarişti francezi, publicat în 14–20 ianuarie 1988, în *Evénement du Jeudi* şi reluat în *Astra*, nr. 3/1990: „Muncitorii înaintează deci, cu steagurile roşii şi tricolore coborâte, gata să le folosească oricând drept singura armă. În primele rânduri se află femeile şi copiii, care au fost îmbrăcaţi în uniformele lor de pionieri, ca să se vadă bine că nu era o manifestaţie de derbedei, de «huligani», cum le place unora să spună [*n.m.* – şi s-a spus şi în decembrie '89, despre cei de la Timişoara], ci un marş al demnităţii. N-au fost numai lozinci care cereau salarii, aşa cum s-a raportat. S-a strigat «Vrem pâine!» şi «Jos Ceauşescu!», dar şi «Libertate!», «Dreptate!»; coloana e purtată înainte de sunetul marşului secular «Deşteaptă-te române», dar o strofă e repetată mereu şi mereu: «Viaţă-n libertate ori moarte cerem toţi» [...] Duminică, ora 10:30; coloana ajunge acum în piaţa dintre sediul judeţenei de partid şi primărie. E ora când bătrânii oraşului ies de la biserică, iar părinţii îşi plimbă copiii pe aleile parcului central. Şi unii şi ceilalţi se apropie, surprinşi, dar şi fascinaţi de ineditul spectacolului care se desfăşura sub ochii lor. Din interiorul judeţenei de partid, de după perdele, evenimentele erau urmărite cu un amestec de stupoare şi teamă. O clipă a domnit impresia că se va ajunge la negocieri. Din mulţime ies patru bărbaţi şi pătrund în sediu. Câteva minute mai târziu, unul dintre ei, cu faţa şiroind de sânge, este scos afară în pumni de către miliţieni şi câţiva activişti de partid. [...] Paşnică până în acea clipă, de-a dreptul cuminte, mulţimea se dezlănţuie şi ia cu asalt sanctuarul partidului, făcând praf totul. Scaune, portrete, maşini de scris zboară pe ferestre [...] Nomenclatura de partid pare total debusolată. Unul încearcă să se încuie în birou, altul sare pe fereastră [...] De la etajul trei al clădirii, un copilaş a înhăţat portretul lui Ceauşescu, care surâdea de pe faţada clădirii. Băieţelul, în uniformă de pionier, coboară cu preţiosul trofeu şi îl aruncă, în uralele mulţimii, pe un rug improvizat.“ În încheierea fragmentului, se mai spune că, fără să bage de seamă muncitorii, începuse chiar contraatacul: „În timp ce ei devastau sediul partidului, securiştii travestiţi în muncitori s-au infiltrat în clădirea primăriei.“ Braşovenii ştiu mai bine cu ce preţ s-a încheiat această revoltă la adresa regimului, în 15 noiembrie 1987, şi câte represiuni au urmat.

„Cultura respiră din nou“

În decembrie 1989, Revoluţia începută la Timişoara şi continuată la Bucureşti le-a încununat acţiunea şi aspiraţiile. Cineva din redacţia *Gazetei de Transilvania* semnează un articol intitulat *Libertate şi democraţie*, în care spune: „Sunt cuvinte ce nu numai că definesc aspiraţia fundamentală a Revoluţiei noastre, ci constituie şi dimensiunea esenţială a viitoarei societăţi româneşti care începe să se plămădească în chiar aceste zile [...] Vidul de putere creat instantaneu prin dinamitarea structurilor dictaturii ceauşiste a durat însă, slavă Domnului, extrem de puţin şi nu a generat nici anarhie, nici război civil. Este o dovadă a uluitoarei vitalităţi a unui popor care şi-a văzut decenii la rând ameninţată şi grav afectată însăşi fiinţa morală, dar care a găsit, în clipele decisive, forţa unei impresionante renaşteri. Această renaştere este temeiul viitoarei democraţii româneşti“. (Adrian Popescu, 1 martie 1990) Şi, în aceeaşi *Gazetă*, chiar a doua zi de Crăciun, cronicarul nostru teatral, Ermil Rădulescu, publica un articol de o respiraţie liberă, intitulat chiar

Cultura respiră din nou: „Cultura naţională este duhul sfânt al oricărui popor. Prin intermediul formelor sale de manifestare se exprimă strălucirea de gând şi simţire a naţiei. De aceea, orice societate este judecată pentru felul în care stimulează şi afirmă valorile sale fundamentale [...] Simt, de aceea, cum cultura românească respiră din nou prin porii ei eterni [...] Simt cum, după oftaturi grele, splendida cultură românească reintră în normalitate, respirând uşurată“. (26 decembrie 1989)

Dar Ermil Rădulescu a fost prezent la „Săptămâna Teatrelor Naţionale de la Cluj“ la începutul lunii decembrie şi a fost profund marcat de spectacolul teatrului-gazdă, „indiscutabil, de anvergura“, *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri, realizat de Victor Ioan Frunză şi scenografa Adriana Grand. Cu confraţii de cronică, mărturiseşte dânsul, „ne-am iscodit reciproc, marcaţi, evident, şi de reacţia puternică a sălii“. Întârzie să scrie cronica, „din motive tulburi, obiectiv-subiective“; şi poate e de înţeles, având în vedere acutizarea tensiunilor social-politice premergătoare zilei de 22 decembrie… Dar asta îi dă prilejul să afle câte ceva important din destinul spectacolului şi al unuia dintre participanţi: „Spectacolul a fost interzis din data de 19 decembrie... Ceea ce mă face să deduc că încă de la premieră s-au instalat suspiciuni şi iritări din partea ştim noi cui.“ Păi, nu e de mirare, pentru că atmosfera era marcată de ceea ce formula chiar subtitlul piesei lui Alecsandri: „Un complot în vis“. Nu ne întâlneam noi pe străzi, ziua sau seara, cu câteva luni înainte, cu patrule mixte de miliţieni, soldaţi, gărzi patriotice înarmate şi câte un civil însoţitor? Iar în 19 decembrie se trăgea la Timişoara! Al doilea aspect, care l-a emoţionat pe cronicar, e legat de prezenţa temerară a tânărului actor Călin Nemeş în mijlocul cetăţenilor, chemându-i să nu le fie frică; avea să fie socotit „un erou al Revoluţiei“. „Scena a ieşit, spre meritele ei, în strada“ – conchide Ermil Rădulescu („*Iaşii în carnaval* sau carnavalul tragic“, *Astra*, nr. 3/1990).

Prolific, în aprilie Ermil Rădulescu publică un fel de editorial în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, cu titlul *Privitor ca la teatru*, sub genericul „Schimbarea la faţă“. Unde spune că „trăim momentul unei radicale schimbări de optică“, în dramaturgie în primul rând, cu recuperarea „celor interzise până mai ieri, de cei din lumea largă“ şi totodată cu „introducerea exigenţei axiologice în aprecierea dramaturgiei contemporane româneşti“. Apoi, în privinţa interpretării scenice, unde publicul şi realizatorii spectacolelor făceau „corp comun în descoperirea limbajului cifrat“ privind demascarea dictaturii, recomandă regiei „să slujească textul, conotaţiile sale intrinseci, adâncimile sale reale de sens, înălţimile de cuget, alarma conştiinţelor“. Prospecţie lucidă, oportună: „Pentru a redescoperi teatrul cel neîngrădit de dogme, ca scenă a lumii“. (1 aprilie 1990) Prospecţie tot atât de lucidă face şi actriţa Luminiţa Blănaru, într-un interviu pe care i-l solicită Ermil Rădulescu: „Tot ceea ce se petrece, în noi şi în jurul nostru, este inedit. O premieră absolută. Învăţăm să gândim, să vorbim, să ne eliberăm de automatisme, de prejudecăţi şi de spaime. Reînvăţăm să trăim. (Învăţăm să trăim altfel.)“ E marcată de compromisurile care au însoţit nefast soarta actorului şi a teatrului în perioada dictaturii, cu degradare profesională, „concesii făcute facilului şi prostului gust pentru a umple sălile“ şi mai ales cu soluţiile penibile de supravieţuire din ultimul timp, extrateatrale: „tombolă, baluri, discotecă, videotecă, reviste, rebus etc.“. Preconizează o schimbare esenţială în exercitarea profesiei: „Va trebui să gândim, să simţim şi să facem altfel această meserie. S-o reînvăţăm, aproape“. (*Gazeta de Transilvania*, 7 feb. 1990)

Tatonări – dezamăgiri

STAGIUNEA 1989–1990

Pentru prima dată, o nouă stagiune începe în... februarie anul următor, şi nu în toamnă, cum ne-am obişnuit. E stagiunea 1989–1990, a *teatrului liber*, cum i s-a mai spus, a cărei premieră cu un nou titlu şi o nouă montare s-a produs abia la 15 februarie 1990, în sala Studio, cu recitalul dramatic *E frig şi e noapte, seniori* de Augustin Buzura. Regia şi interpretarea: Ioan Georgescu. Nu cunoaştem textul, despre care aflăm că a fost tipărit în anii şaptezeci în revista *Steaua*, aşa că ne folosim de comentariile altui cunoscut cronicar local, A. I. Brumaru: „Monologul marelui scriitor, contemporanul nostru atât de preţuit şi cu o aşa mare audienţă la bietul cititor român, a avut o ursită cumva deosebită. A fost, după apariţia în revista clujeană *Steaua*, clasificat... drept un text cu «şopârle», a fost deci «pulverizat» (adică ocultat, disipat, ignorat etc.), se credea că uitarea se va aşterne peste el... Că lucrurile n-au stat, în cazul nostru, totuşi aşa, aceasta ne-o dovedeşte întâia premieră liberă la Teatrul Dramatic din Brașov. Istoria ei e scurtă, dar semnificativă. Textul i s-a părut tânărului actor braşovean Ioan Georgescu (după o adâncită lectură) de o limpede autenticitate dramatică, în ordinea unei teatralităţi dincolo de îndoială (calitate la care subscriu fără nicio rezervă), preparându-l în consecinţă, absolut remarcabil, pentru scenă (interpretarea şi regia îi aparţin).“ Era inspirată opţiunea realizatorului pentru un text-monolog şi nu pentru o compunere dramatică extinsă, cu mai multe personaje, acţiune şi dialog? Din punct de vedere teatral, sigur că da, precum susţine şi cronicarul. Din perspectivă artistică, la fel: „Ajutată de o scenografie inspirată, semnată de Diana Dragomir, cu contribuţia, la regia de lumini, a expertului în materie, Dan Petrovici, nu în ultimul rând sprijinit de grafica plasticianului Valentin Mâzgan, reprezentaţia teatrală braşoveană, o reuşită indubitabilă, face cinste oraşului în care, prin revolta muncitorească de la 15 noiembrie 1987, s-a aprins flacăra Revoluţiei Române, anticeauşiste şi anticomuniste. Actorul (dublat, cum ziceam, de un avântat regizor) captivează şi, în destule momente, copleşeşte.“ Variante ale monologului le-a folosit la admitere şi la absolvirea Institutului, la două festivaluri de la Costineşti, în 1984, 1985, „care i-au adus interpretului lauri şi o binemeritată notorietate în rândul tinerilor şi specialiştilor“; alte două au fost prezentate „în condiţii de cvasiclandestinitate“. Dacă atunci, pe timpul aprigei constrângeri politice, textul putea avea un impact profund, mai poate avea şi în aceste zile? – se întreabă semnatarul, răspunzând hotărât afirmativ: „Tineri precum Mihai Cristian, protagonistul din *E frig şi e noapte, seniori*, perfect individualizat, viu, real“, este ridicat „la rangul de tip [...] şi aşa trece frontiera locului şi a timpului; ne vorbeşte nouă astăzi, aici, dar el poate vorbi şi altora, de pretutindeni“ (*Echilibru*, nr. 1, 7 mart. 1990). Da, numai că acum, în aceste zile, aici, ca şi la toate celelalte teatre din ţară, spectacolul care atrage mai mult publicul este spectacolul străzii, şi nu al interiorului tradiţional, unde laşi afară griji, preocupări şi obsesii cotidiene, întrebări despre nomenclaturiştii la proces, partidele politice şi şedinţele prelungi ale C.P.U.N., retransmise după miezul nopţii la televizor…

Urmează peste o lună, la 17 martie 1990, premiera unui spectacol cu o compunere dramatică extinsă, cu mai multe personaje, acţiune şi dialog: *Creşteţi vipere la sân* de Radu Iftimovici. Cine este Radu Iftimovici? Un „specialist în epidemiologie“ – după cum îl prezintă Dinu Kivu în caietul-program nr. 2 –, doctor în ştiinţe


Virginia Itta MARCU
şi Ion JUGUREANU
în *Creşteţi vipere la sân*
de Radu Iftimovici

medicale, specialitatea virusologie. A debutat în dramaturgie cu piesa *Nu ucideţi caii verzi*, în 1983, prezentată mai întâi la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, apoi la Teatrul Foarte Mic din Bucureşti, în 1987, cu titlul *Joc ciudat după scăpătat*. „O prezenţă interesantă" – e de părere Valentin Silvestru. „Tensiunea pieselor sale te copleşeşte, pentru că faptele de viaţă vin spre tine filtrate de o conştiinţă tensionată" – notează experimentatul confrate al autorului, Tudor Popescu. Dacă au reuşit să prindă cursa lansării la public *Caii*, fie ei şi *verzi*, următoarea, piesă, scrisă peste cinci ani (1988) – *Creşteţi vipere la sân* –, era să se împiedice din start. Mai întâi i-a fost refuzată publicarea în revista *Teatrul*, apoi, deşi unele teatre s-au angajat s-o reprezinte, numai „cei mai curajoşi, braşovenii" – cum declara autorul – şi-au asumat riscul. Dar au început amputările. „Mai întâi titlul. Ştiindu-se că «savantei de renume mondial» (care aviza toate textele de teatru) [*n.m.* – nu chiar toate] nu-i plăceau cuvinte ca: şerpi, vipere, turbare etc., titlul original a fost înlocuit cu unul anost: *Stagiarii*. Au urmat lecturile. Vreo 6–7 cenzori ideologi au întocmit referate distructive." În martie 1989 a urmat interzicerea totală a pieselor sale. Apoi, cu revizuiri, spectacolul a fost realizat şi urma să fie prezentat în premieră, dar n-a fost admis de comisia de vizionare din 7 decembrie 1989, când, în frunte cu responsabila culturală a judeţului, comisia a decis să respingă cu indignare această *comedie reacţionară*. Dar ce îi deranja pe tovarăşii vigilenţi? Adevărul de viaţă, „exprimat într-un mod direct şi tranşant" – cum spune secretarul literar Dimitrie Roman. „Căci cazurile de totală dezordine din I.A.S. Balta, sistemul raportării cifrelor false, al poleirii şi ascunderii cu abilitate şi viclenie a oricărei urme de adevăr, se răspândea ca râia în întreaga ţară." Au apărat spectacolul Dimitrie Roman, regizorul Eugen Mercus, actriţa Luminiţa Blănaru, poetul şi publicistul

Nicolae Stoe. Care-l întreabă pe Dimitrie Roman, în preajma premierei: „De ce numai acum, această premieră? A fost cumva vorba de o nouă «poticnire» a spectacolului şi după Revoluţie?“ Răspuns: „N-aş zice tocmai aşa. Normal era ca *prima premieră* a teatrului nostru după Revoluţie să fi fost *Creşteţi vipere la sân*. Din păcate, aşa cum s-a întâmplat şi în alte instituţii, şi noi am trecut printr-o perioadă de frământări, de clarificare a opiniilor“. (*Echilibru*, nr. 2, 14 martie 1990)

Într-o cronică din *Gazeta de Transilvania*, Adrian Popescu scrie că piesa e o „virulentă satiră anticeauşistă“, care refuză „tehnica aluziilor [...] sau a replicii cu dublu înţeles“. Lucrurile sunt spuse pe şleau: „corupţie, falsificarea realităţii, impostură, imbecilitate agresivă, jigodism şi frică, mai ales frică.“ Ar fi avut „un enorm succes de public (şi de presă... orală), dacă ar fi fost prezentată înainte de revoluţie.“ Acum, însă, râsul „este detaşat, contemplativ aş zice, trădând ieşirea din coşmar“. Menţionează concepţia regizorală, „ce încearcă să definească o lume dincolo de indivizii care o compun“ şi scenografia, semnată de Axenti Marfa, „care închide un univers uman într-o gigantică plasă, ale cărei ochiuri se profilează, ameninţătoare, în toate direcţiile“. Nu menţionează niciun nume de interpret, socotind că toţi „îşi au numele trecut pe afiş“. (Adrian Popescu, *Gazeta de Transilvania*, 22 mart. 1990). Mersi...

În preajma premierei cu această piesă, am făcut o deplasare la Teatrul din Braşov împreună cu Ioana Prodan, colega mea din Redacţia de teatru a TVR şi o echipă de filmare. Erau zilele când la Târgu Mureş aveau loc înfruntările între români şi maghiari, provocate de forţe destabilizatoare, şi trăiam cu îngrijorare momentele care acutizau starea generală de nesiguranţă şi tensiune, tocmai în clipele mult râvnite şi visate de eliberare din coşmarul fricii şi dictaturii. Fiecare zi sporea încordarea cu evenimente neprevăzute, cu revendicări şi schimbări de personal, de optică, de atitudine. Greve, proteste din te miri ce, incriminări şi suspiciuni, care sporeau incertitudinea. Manifestări grobiene şi contestări infantile. (Ne aducem aminte de replica unui ministru al Transporturilor la greva pe ţară a Sindicatelor Feroviare: „Îmi bag... în sindicatele voastre!“ Sau memorabilele declaraţii în protejarea de efort mintal a progeniturilor, ale unor mame de elevi: „Ne-am săturat de Eminescu!“). S-au făcut schimbări în conducerea teatrelor, începând cu prima scenă a ţării, unde a fost numit Andrei Şerban ca director general, Naţionalele din Iaşi şi Timişoara, Teatrul Mic, „Bulandra“, „Odeon“ etc. – nu toate îndreptăţite şi cu faste urmări. La Craiova a fost o intenţie de schimbare, dar colectivul a decis să-l menţină în frunte pe Emil Boroghină, care le-a dat aripi miraculoase de zbor pe toată planeta, pentru un deceniu: turnee pe cinci continente, cu spectacole magnifice, lauri, premii, prestanţă mondială cum n-a avut teatrul de când e, şi nici altele cu aceeaşi anvergură.

La Braşov, Eugen Mercus ne mai vorbea ca director, dar prudent, mai mult despre ce a fost şi despre cum a împiedicat cenzura în decembrie prezentarea spectacolului cu piesa lui Radu Iftimovici. Nu s-a lansat în proiecte, pentru că şi-a anunţat retragerea, cu o cerere de pensionare. Şi găsesc o confirmare indirectă, în programul tipărit, prin menţionarea directorului adjunct Gheorghe Diţu în locul rezervat prin tradiţie directorului general. Nu mai ştiu dacă am văzut atunci spectacolul: n-am nicio imagine în memorie despre el. Am văzut, însă, mai multe urme de gloanţe pe clădirile din Piaţa Teatrului, blocul „Modarom“ din colţul străzii centrale, Republicii, era ciuruit, iar Dimitrie Roman mi-a arătat un geam spart de la etajul cinci al teatrului, pe unde a intrat un glonţ chiar în biroul... secretarului literar. Şi m-a dus la etaj, să văd isprava, cu străpungerea altui geam de sus, de la uşa de

intrare, până la nişte rafturi de bibliotecă de pe coridor, vizavi: „Dacă m-aş fi nimerit pe traiectoria lui atunci, nu mai stăteam de vorbă acum!“ Ce demenţi au putut îndrepta arma spre clădirea teatrului?...

Peste aproximativ trei luni, a treia premieră a stagiunii şi a anului: *Tango* de Slawomir Mrožek (7 iunie 1990). Semne de reintrare în normalitate a activităţii colectivului, atât prin opţiunea repertorială cât şi prin participarea profesională a înzestraţilor săi interpreţi. Faţă de care obişnuitul lor cronicar local, Ermil Rădulescu, face o *reverenţă* în frazele publicate, exprimându-şi mai întâi bucuria de a-i reîntâlni: „Din primele momente ale spectacolului m-am bucurat – revelator – să mă întâlnesc cu actorii Teatrului Dramatic [...] Chiar dacă nu este în rigorile unei cronici de teatru [...] să începi printr-o «reverenţă» adresată actorilor, eu îmi asum abaterea. Actorii Braşovului sunt excelenţi, mulţi dintre ei fiind capabili de performanţe ieşite din comun. S-a observat cu ochiul liber faptul şi cu acest prilej“ (*Gazeta de Transilvania*, 20 iun. 1990). Spectacolul a fost pregătit de o cunoştinţă mai veche a Teatrului din Braşov, regizorul orădean Sergiu Savin, care a mai montat aici *Anton Pann* de Lucian Blaga în 1975 şi *Matca* de Marin Sorescu în 1981.

Slawomir Mrožek debutează în dramaturgie în 1958, cu piesa *Poliţia*; apoi, după alte câteva lucrări şi unele piese într-un act mai cunoscute – *În largul mării*, *Carol*, *Strip-tease* –, scrie în 1965 *Tango*, consacrată într-un an pe scenele europene. „Un Eugen Ionesco al Poloniei“ – îl numeşte exegetul Stan Velea, în volumul apărut la Editura Univers, în 1986. Iar un exeget polonez conchide: „El reia aici şi vechea recuzită a absurdului, şi tehnica parabolei groteşti“. (Jery Koenig; citate din caietul-program) Cronicarul român nu o încadrează, însă, în literatura absurdului, socotind-o extrem de deschisă interpretărilor regizorale: „Partitura *Tango*-ului se supune voluptuos «orchestrei» care-i citeşte notele [...] Textul este mai degrabă specific teatrului conotativ, cu misterul difuz al ficţiunii artistice.“ Regizorul Sergiu Savin – spune Ermil Rădulescu – are „comprehensiuni cu textul lui Mrožek“, care, până la un punct al spectacolului, converg: „Sunt scene de vibraţie şi frison, dar îi scapă «metoda» pregătirii loviturilor de teatru.“ Ceea ce poate duce la monotonie. Actorii s-au descurcat, însă, şi nu o dată „jocul lor a fost strălucitor“. Personajele la antipozi, Edek şi Artur, s-au definit elocvent: „Costache Babii a desemnat în *Edek* un personaj de o brutalitate malefică... Scena în care a învins, frecându-si mâinile de ucigaş, este cutremurătoare.“ Andrei Ralea, în *Artur*, „punctează atent datele de caracter, având stranietate“. Relevant e şi finalul cronicii: „Cu Bunica pe catafalc şi cu tânărul Artur căzut, ucis, pe podea, se dansează strident. Tango?! Edek, bruta, a învins o lume exsangună, retrasă inconştient în depănarea amintirilor. Spectacolul nu se termină! Edek ne priveşte cu ochii injectaţi de pofta dansului...“ Şi-i aplaud lui Ermil Rădulescu îndemnul din ultimele rânduri, unde spune că premiera *Tango* „merită a fi văzută, graţie admirabililor actori braşoveni“. Numai că oamenii nu prea citeau cronici de teatru în acele zile şi astfel o montare complexă, cu multe ancore în contemporaneitate, a însumat doar... trei reprezentaţii, după evidenţele lui Dimitrie Roman.

Între timp a venit la conducerea teatrului regizorul bucureştean **Mihai Manolescu**. Dar nu ştiu de ce Dimitire Roman numeşte noua montare, din 19 iulie, premiera a 3-a şi caietul-program nr. 3, dacă a indicat pentru *Tango* aceleaşi cifre? În fine... Piesa lui Marivaux *Jocul dragostei şi-al întâmplării* a fost scrisă în 1730 şi, ca şi mai târziu în *Încercarea* (1740), centrul de interes îl reprezintă iubirea. Nu ca o pasiune puternică, nici ca un joc galant sau frivol, ci ca manifestare firească a unui sentiment sincer, pe care protagoniştii nu-l dau în vileag din prima clipă, ci îi

probează consistenţa prin mici farse şi subterfugii. Ceea ce-l interesează pe Marivaux – spune istoricul Ovidiu Drimba – „e analiza fină, pătrunzătoare, a sentimentelor [...] brodând dantelării de ironie". În manevrele lor amoroase intervine „un întreg joc graţios şi nuanţat de situaţii şi de sentimente – pe jumătate galant, pe jumătate sincer –, care a căpătat denumirea consacrată de «marivaudage»" (*Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000, pp. 114, 115).

La avanpremieră, Ermil Rădulescu îl chestionează pe realizatorul spectacolului, Radu Negoescu, care e regizorul, scenograful şi interpretul rolului principal din piesă, Dorante: „M-a atras mai ales marivaudajul, însemnând eleganţă şi spirit viu" (*Gazeta de Transilvania*, 15–16 sept. 1990). Dar cronica n-o scrie Ermil Rădulescu, ci – peste o lună – Emil Chiriac, care-şi arată competenţa prin minimalizare şi aroganţă. Dacă-i putem înţelege neconcordanţa cu datele din evidentele teatrului privind premiera (19 iulie) şi prin asta trecerea ei ca început de nouă stagiune (cum afirma anterior şi Ermil Rădulescu, vorbind în 15–16 septembrie de „avanpremieră"), de unde până unde ifosele privind alegerea piesei? „*Jocul dragostei şi-al întâmplării* de Marivaux, cu care şi-a deschis stagiunea teatrul braşovean, nu este şi nu poate fi reprezentativă." De ce? Din pricina „marivaudage"-ului, cum îl numeşte dumnealui? Afirmă apoi, sentenţios: „Eu cred că teatrul nostru nu-şi găseşte personalitatea";şi evocă, în antiteza, vremurile când „fără să caute originalitatea, jucau tanti Vévé Cigalia şi Mişu Fotino, şi era un regal". Aşa e: am fost martorul acelor seri; dar ce legătura are cu originalitatea şi cu prezentul? Stimatul domn nu scrie nicio cronică a spectacolului, ci o filă de agasante simptome: „Multă muzică mergea şi aici, tot aşa cum simţeam nevoia unei pauze cu bufet, cu prăjituri şi sucuri, ca să ne simţim ca pe vremea lui Marivaux. Când colo, am avut un spectacol galopant, de 90 de minute, fără pauză." Şi încheie cu convingerea personală că „Marivaux e un dramaturg uşurel, de acum 200 de ani, care mai poate fi jucat pe ici, pe colo, cu respectul necesar unui clasic cam artificios" (*Gazeta de Transilvania*, 27– 28 oct. 1990). Ei, uite că s-a mai jucat – şi aici, şi în ţară – cu destul succes, iar „artificiosul" s-a dovedit, pentru cine îl sesizează, amestec de graţie, adevăr şi fantezie.

STAGIUNEA 1990–1991

Noua stagiune care începe la 15 noiembrie 1990, pendulează între autori, regizori şi o certitudine din primăvara: numirea lui Mihai Manolescu din Bucureşti la conducerea teatrului. Autorii sunt diverşi, dar nesurprinzători: românii Tudor Popescu, cu două monodrame sub genericul *Sinucigaşii*, şi veteranul Alecsandri, prelucrat de Alecu Popovici; regizorii sunt doi, cu atestate profesionale, cel din iunie cu Mrožek, Sergiu Savin, şi noul director al colectivului, Mihai Manolescu, orientat către francezi cu notorietate: Félician Marceau (*Astăzi mamă este tata*) şi Jean Genet (*Cameristele*), apoi doi de-ai casei, coborâţi din scenă, care au mai tatonat „mizanplasul" – George Tudor şi Adrian Răţoi.

La 15 noiembrie 1990 a fost premiera spectacolului *Sinucigaşii*, compus din două versiuni distincte, cu acelaşi pretext şi acelaşi deznodământ: *Sinucigaşul de la ora 9* şi *Sinuciderea unei cochete*. Fiecare cu eroii ajunşi în impas existenţial şi fără alternativă, hotărâţi să curme curgerea zilelor anoste şi fără rost: el, un bărbat de patruzeci de ani, mulţumit în starea sa de mediocritate, până la întâlnirea cu o femeie superioară, care-l întreabă tranşant „de ce trăieşti?" şi îl face să-şi descopere derizoriul, golul existenţei; ea, cocheta celeilalte versiuni, este o actriţă aflată la stadiul pierderii graţiilor publicului, ca şi a iubitului de care s-a despărţit, chinul



Tudor GEORGE
şi Elena MANOLIU
în *Delir în doi*
de Eugen Ionescu



Scenă din *Astăzi mamă este tata* de Félicién Marceau

lăuntric agravându-i singurătatea şi vidul. Pentru amândoi, sinuciderea se insinuează decisiv, izbăvitoare; tot aşa, deznodământul se conturează neprevăzut: pentru ea, dintr-o altă alternanţă a ridicolului cu drama; pentru el din melodiile reascultate înainte de ceasul final, când, brusc, se revarsă sunetele magice ale lui Mozart (despre ale căror efecte tonice tămăduitoare am mai auzit).

Ileana Berlogea numeşte – în cronica din revista *Teatrul azi* – cele două monologuri „eseuri dramatice". Scrise înainte de '90, înţelegem de ce autorul le-a plasat în spaţiul american şi nu mioritic, unde opţiunea sinucigaşă ar fi fost o sfidare ideologică. Regizorul Sergiu Savin a prezentat spectacolul la sala Studio, într-o scenografie concepută de Diana Dragomir, în ambele cazuri, ca o încăpere sugerând „o peşteră-fagure cu irizări de pânze cenuşii de păianjen, materializări ale interiorului sufletesc al personajelor". Radu Negoescu, în prima ipostază, „a reuşit, pe parcursul reprezentaţiei, să aibă umor, sinceritate şi putere de convingere, creând un personaj interesant, nuanţat şi mai ales viu, adevărat". Se pare că regizorul – spune cronicara – i-a cerut Virginiei Itta Marcu, pentru drama actriţei, „să pedaleze la început prea mult pe «teatralitate», pe un mod artificial, parodic, de rezolvare scenică a personajului, ceea ce a încărcat inutil prima parte a monologului. În final, însă, actriţa ajunge la o impresionantă sinceritate, la o durere autentică, la accente emoţionante demne de reţinut" (*Teatrul azi*, nr. 11–12/1990). Ermil Rădulescu, care n-a văzut spectacolul la sediu, ci la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău, în luna mai, spune că monologul lui Radu Negoescu „sub laţul spânzurătorii a avut, indiscutabil, profesionalitate şi a plăcut în clipele de intensitate", iar în ceea ce o priveşte pe Virginia Itta Marcu, „a jucat dezamăgirea disperată, împletind subtil ridicolul cu drama". Şi adaugă „felicitările adresate actorilor braşoveni, căci ei s-au ridicat mult peste alţi confraţi de-ai lor din alte teatre" (*Gazeta de Transilvania*, 29 mai 1990). Comentator şi eu, peste două decenii, a statornicei lui preţuiri pentru actorii braşoveni, îl felicit la rândul meu pentru ataşamentul şi onestitatea cu care le consemnează creaţiile, onorându-ne breasla!

În ultima lună a anului, se prezintă un coupé Alecsandri, intitulat chiar *Alecsandri e cu noi*, alcătuit de Alecu Popovici şi regizat de Adrian Rāţoi (9 decembrie 1990). Cu această montare şi alte două – recenta *Sinucigaşii* şi longeviva *Birlic*, după Arnold şi Bach –, colectivul teatrului face un turneu la Chişinău, în Republica Moldova, în aprilie 1991, cu „spectacole de binefacere" – cum le-a spus directorul interimar de atunci, Iosif Olariu. „Venim cu o mare căldură sufletească la dumneavoastră" – a declarat el într-un interviu. „Noi trăim dorinţa dv. de libertate şi vă suntem alături" (interviu de Valentin Bătrânac, *Literatură şi artă*, Chişinău, 25 apr. 1991).

Între timp, la 17 aprilie, se prezintă la sediu comedia *Astăzi mamă este tata* de Félicien Marceau, autor cu care teatrul s-a mai întâlnit în anii `60, când i-a prezentat piesa *Oul*. Cam tot pe atunci, *Le Babour*, cum e titlul piesei actuale în original – „O poznă imprevizibilă", o numeşte J. J. Gautier în *Le Figaro* – a avut premiera absolută la Théâtre de l'Atélier, în regia lui André Barsaq, la 20 septembrie 1969. La noi o montează Mihai Manolescu, aflat pe atunci în tratative pentru conducerea teatrului: „Nu cred că trăim un moment foarte propice creaţiei, mai ales creaţiei colective, pentru că divergenţele interumane mai au un drum lung de parcurs până la atingerea punctului de echilibru. Dar, lucrăm şi cred că lucrăm bine, chiar dacă nu în ritmul dorit". (interviu din *Gazeta de Transilvania*, 6–7 apr. 1991)

Afluenţa surprinzătoare a publicului la premieră l-a impresionat pe experimentatul cronicar Ermil Rădulescu: „Lume multă, pe fotolii şi în picioare. Şi, ceea ce este mai important, spectacolul nu a dezamăgit publicul." Félicien Marceau

se interesează de universul domestic, pe care îl priveşte „cu haz blând, însă nu îl protejează“. Comicul derivă dintr-o răsturnare a imaginii clasice: „bărbaţii ocupă locul femeilor în desfăşurarea menajului şi îngrijirea copilului.“ Criticul salută profesionalismul lui Mihai Manolescu, care „a operat sobru pe un text comic“, dar nu şi scenografia lui, cu „fixitatea decorului“ şi costumele „întâmplătoare“. Distribuţia, bine alcătuită, i-a avut pe Costache Babii (*Tatăl*), „impetuos şi extatic“, în alternanţă cu E. Mihăilă-Braşoveanu, pe Melania Niculescu (*Mama*), „transmiţând inspirat tehnica papucului asupritor“ ş.a. (*Gazeta de Transilvania*, 20–21 apr. 1991)

Cuplul Elena Manoliu–George Tudor prezintă la 19 aprilie 1991, în sala Studio, spectacolul lor *Delir în doi*, după piesa lui Eugen Ionescu. Titlul complet e mai lung, după cum ştim, cu adaosul *în trei... în câţi vrei*. L-au prescurtat, fiind numai ei doi protagonişti. Regia şi ilustraţia muzicală i-a aparţinut lui, iar scenografia, Marianei Tudor. În două evoluţii episodice, au apărut Anton Blaj (*Soldatul*) şi Lomira Brădescu (*Vecina*). Au avut audienţă bună – 42 de reprezentaţii –, chiar dacă ţinem seama că sala Studio are o capacitate de zece ori mai mică decât cea mare. *Delir în doi* a participat, în iulie, la Gala tinerilor actori de la Costineşti, unde Elena Manoliu a fost recompensată cu premiul I. Martor al evenimentului, Ermil Rădulescu înfiripă o conversaţie cu dânsa, care se arată reţinută şi îngândurată: „Încerc un sentiment ciudat, poate de tristeţe. Mă aşteptam să fie altfel privit premiul în sine. Cred că a pierit respectul pentru actori. Iată, mă întreb în acest moment: eu, oare, în ce voi mai juca?“ Ermil Rădulescu îi împărtăşeşte tristeţea, pentru că temeiul muncii actorului este rolul, iar în absenţa lui „speranţele încet-încet se transformă în melancolie“ (*Gazeta de Transilvania*, 10 iul. 1991). No comment!

Cameristele de Jean Genet încheie stagiunea, la 4 iulie 1991. „Trei actriţe şi-au revărsat pur şi simplu talentul, umplându-ne de farmec şi admiraţie“ – notează Ermil Rădulescu (*Gazeta de Transilvania*, 18 iul. 1991), despre spectacolul a cărui premieră oficială va avea loc în toamnă, când va apărea şi consemnarea obişnuită

Piesa lui Jean Genet a reprezentat chiar debutul său în teatru în 1947, la Théâtre Athénée, într-un spectacol regizat de Louis Jouvet. Inspirată dintr-un fapt real, ce a făcut vâlvă în 1933, când surorile Christine şi Léa Papin, ce slujeau de şapte ani într-o casă burgheză, având o comportare ireproşabilă, şi-au ciopârţit într-o noapte stăpânii. Fără explicaţii. Preluând cazul, Genet îl raportează la propria lui tematică, fiind o luare de poziţie în favoarea umiliţilor, a frustraţilor lumii moderne. Regizorul Mihai Manolescu – numit între timp la direcţia teatrului – are inspiraţia să dezvolte jocul pe fascinaţia ambiguităţii, până la întrebarea „Cât din ceea ce se petrece în acest spectacol e joc şi cât realitate? Cine ucide pe cine?“

Fac o excepţie de la rigorile monografice şi spun că n-am citit niciodată o mai frumoasă şi mai emoţionantă mărturie despre dorul de teatru, din partea unui cronicar, ca aceea a lui Ermil Rădulescu din 18 septembrie 1991, la premiera propriu-zisă a *Cameristelor*. Sub titlul „Sus cortina la Teatrul Dramatic!“, dânsul scrie, cu tremur nostalgic: „Dacă mărturisirea mea are cumva valoare, atunci aş spune că mi-a fost dor de Teatru. Vara e o clipă dulce. E anotimpul soarelui şi al ploilor repezi. Cum a fost vara până la urmă, ce mai contează acum. Noi rămânem cu inspiraţie teatrală, într-un tablou vivant, păstrat poate de la bunici [...] şi mi-am permis să fiu romantic, să mă risipesc în visare. Pentru că de această dată merită întreaga noastră bucurie [...] Astăzi, *Cameristele* vor fi cu noi. Într-o clipită de mare respiraţie, vom păşi sub imperiul iluziei.“ Cum am spus, văzuse spectacolul înainte de concediu, aşa că nu ne surprind acum aprecierile sale entuziaste: „Spectacolul regizat (şi ilustrat muzical) de Mihai Manolescu şi desenat scenografic de Adriana


Luminița BLĂNARU și Nina ZĂINESCU în *Cameristele* de Jean Genet



Costache BABII și Melania NICULESCU în *Astăzi mamă este tata* de Félicién Marceau

Raicu-Petre se găseşte la un pas de eveniment. Sau, poate, chiar s-a instalat în templul acestuia. Precis, actriţele sunt extraordinare. Aceste doamne – Paula Ionescu, Nina Zăinescu şi Luminiţa Blănaru – ne fascinează cu virtuozităţi rarisime. Să le iubim pentru marele lor talent!“ (*Gazeta de Transilvania*, 18 sept. 1991)

Cronica o scrie abia peste o lună, „pentru că a durat – ce întâmplare teribilă! – contemplaţia în mine însumi“. E de părere că s-a ales bine piesa lui Jean Genet, despre care Martin Eslin a spus că face parte din teatrul absurdului, teoretic motivat; din punctul său de vedere, ar fi mai degrabă de resortul „unui adânc teatru poetic“: „Este uşor observabil că dramaturgul în chestiune manifestă o teribilă atracţie pentru un interior anume. Mai întâi, altfel spus, se descoperă cuibul. Numai apoi se deapănă povestea; acea poveste invocată mereu de Jean Genet. Iar păsările, prin firească respiraţie, încep să semene cu cuibul. Spectacolul Teatrului Dramatic, dacă nu mă înşel, din această înţelegere şi-a luat zborul. Aşa a fost citit cu comprehensiune, din umbră, de regizor, dl. Mihai Manolescu [...] Claire şi Solange, ca orice cameriste din lumea bună, se joacă de-a Doamna-stăpâna (situaţia reală). Jocul lor, pe nesimţite, se converteşte în vrajă, înveșmântat în chiar rochiile Doamnei-stăpâne (situaţie poetică)... Povestea curge, risipită în visare. Cu atac de maestru, Jean Genet sparge vraja în ţăndări şi iar readună cioburile. Pentru a-i urma calea, trebuie neapărat să ai talent, simţire şi intuiţie precisă. Ceea ce şi au actriţele.“ Paula Ionescu este *Claire*, „când stranie, când sedusă“, interpretare pe care o consideră memorabilă, „conferind ludicului un accent dramatic scânteietor“. Nina Zăinescu e *Solange*, „strunind visul şi jocul, lucind şi în extaz“. Iar Luminiţa Blănaru, *Doamna-stăpâna*, „are inspiraţia rară de a împărtăşi sentimentul că nu a lipsit din joc nicio clipită [...] o umbră la fel de visătoare“. Rezonanţa specială a spectacolului – *magnetismul*. „Motiv pentru care mi l-aş fi dorit nespus în sala Studioului“. (*Gazeta de Transilvania*, 16 oct. 1991) Chiar: de ce nu s-a jucat acolo?

STAGIUNEA 1991–1992

Stagiunea începe la 13 octombrie, cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, tot în regia lui Mihai Manolescu. *Meremetiseala*, numeşte regizorul acţiunea fundamentală a *Nopţii furtunoase*: „Un mundir este capabil a transforma pe un cherestegiu într-un căpitan al gărzii civice. Această metamorfoză provoacă rezonanţă la toate nivelele: casa se lărgeşte şi se renovează, deprinderile se revizuiesc.“ Apoi – zice dânsul –, *ambiţul* constituie „mobilul tuturor acţiunilor“: „Nu importă moralitatea, ci aparenţa ei.“ Regizorul alcătuieşte, cred, o distribuţie foarte bună pentru acel moment: Costache Babii – *Jupân Dumitrache*, Gabriel Săndulescu – *Nae Ipingescu*, Ioan Georgescu – *Chiriac*, George Tudor şi Anton Blaj – *Spiridon*, Radu Negoescu – *Rică Venturiano*, Virginia Itta Marcu – *Veta*, Viorica Geantă-Chelbea – *Ziţa*. Îl alăturăm ca scenograf pe Victor Creţulescu, cunoscut din Televiziune şi de la Galaţi. O machetă reprodusă pe coperta a patra din program ne arată, într-o parte, intrarea în casă printr-o tindă, iar în partea cealaltă nişte arcade cu vedere spre fundal şi o bina, care, întoarse prin rotaţie, ar putea sugera, cu ceva mobilier, interiorul. Din două cronici pe care le am la dispoziţie, reţin *onorabilitatea demersului* şi *riscul sugestiei*. După Ermil Rădulescu, spectacolul „are onorabilitate, fiind fidel mărturisirilor [...] morala se meremetiseşte cu spoială de principii“. Un joc al falsurilor, deci. Miruna Runcan distinge, în reeditarea textului „de patrimoniu“ [...] „spectacole ce propun «o lectură» (originală, interesantă etc.) şi spectacole ce propun o «viziune» (integratoare, radiografică“ etc.)“. În cazul dat, spectacolul braşovean „nu este, indiscutabil, unul de viziune. S-ar dori, mai degrabă, unul de

lectură interpretativă, aventurându-se în recuperarea vervei caragialiene“. Ermil Rădulescu îmi completează descifrarea machetei de decor prin „aducerea schelăriei în prim-plan, cu căţărăturile vioaie pe lemnărie, sugerând tribuna visată de meremetisiţi“. În genere, spune dânsul, „spectacolul suferă de mecanicitate“, dar fondul caragialian „rămâne, însă, păstrat atent“. Miruna Runcan e de părere că spectacolul „nu gafează, ci doar evoluează limitat, pe terenul unor propuneri ce nu reuşesc decât fragmentar să devină semne ale unei teatralităţi“. Şi enumeră câteva sugestii desprinse: mai întâi „sugestia unui imperativ milităros, adus de Chiriac în relaţia cu duetul Titircă–Ipingescu“; apoi „intenţia unei teatralizări a discursurilor, a unui tribunism implicit, marcat scenografic de schela interioară care devine o mică scenă de uz personal“; pe urmă „tentaţia pre-erotică ce-l tulbură constant pe Spiridon faţă de Ziţa [...] mecanicitatea expertă cu care studintele în drept îşi etalează argumentele amoroase extrase din servietă (sticla, floarea, lumânarea etc.) […] „Numai că, între sugestii, relaţiile se încheagă scrâşnind, parcă demonstrativ [...] Un soi de teamă [...[împiedicând sugestia să devină semn, şi semnul, interpretare“. Pentru Ermil Rădulescu, se insinuează ca simbol comprimat al lumii din *O noapte furtunoasă* personajul Rică Venturiano, „el întrunind însăşi idealitatea Dumitrachilor şi Ipingeştilor, ca şi idealitatea de june-prim al Ziţelor [*n.m.* – interesantă observaţie]. Ştie Rică Venturiano că personalitatea sa copleşeşte mitocănimea? Spectacolul lui Mihai Manolescu răspunde afirmativ, atingând cu vârf de ac mai noi tălmăciri ale mitului donjuanist“.

Protagoniştii sunt trataţi aproximativ identic, sau diferenţiat. Pentru Miruna Runcan, „Costache Babii alunecă jovial, din timp în timp, într-o perplexitate inocentă. Gabriel Săndulescu e greoi (şi tehnic, şi artistic) în *Ipingescu*“; Ermil Rădulescu găseşte că „soluţia persiflării prin distanţare“, ca opţiune stilistică, „se resimte şi la Costache Babii (*Jupân Dumitrache*) şi la Gabriel Săndulescu (*Nae Ipingescu*), apreciabilă ca virtuozitate de joc şi deloc simplă, dar şubrezind unitatea de ansamblu a spectacolului“. „Ioan Georgescu îl compune cu ardoare pe *Chiriac*, acesta părând prezenţa cea mai marcată a spectacolului: grobian, mârâind erotic ca un motan sub luna plină, viclean şi violent în acelaşi timp (M.R.); „...ranchiunos perfid şi plictisit duplicitar, compus de Ioan Georgescu“ (E.R.); „Virginia Itta Marcu închipuie atent o *Veta* obosită de propriile excese, iar Viorica Geantă-Chelbea dă culoare unei *Ziţe* în care mahalaua se ciocneşte cu zgomot de centrul grădinii «Iunionului»“ (M.R.); „Doamnele actriţe joacă bine şi îşi declină pe tot parcursul personalitatea [...] Virginia Itta Marcu (*Veta*) găseşte de cuviinţa să nu-l trădeze pe Chiriac [...] iar Viorica Geantă-Chelbea (*Ziţa*) se agită fericită, aferată cu moft, ruşinoasă şi surescitată“ (E.R.); „Radu Negoescu, cu date foarte apropiate de acelea ale unui Venturiano clasic (spăimos, găunos, fricos, exultant), îşi ratează intrările şi ieşirile parcă dintr-un soi de nerăbdare de a-şi duce la capăt propria propunere“ (M.R.); „Radu Negoescu îl prinde pe Rică în caricatură, adică nu-l exprimă, adoptând soluţia persiflării prin distanţare“ (E.R.). În fine, despre *Spiridon*: „Spectacolul lui Mihai Manolescu ne propune un crochiu: licheluţa în drum spre a deveni lichea, băiatul de prăvălie care mai are câţiva paşi spre visatul rol de tejghetar, însă nici lumina regizorală, nici prezenţa scenică a lui George Tudor nu «descuie», practic, această cheie de boltă“, (M.R.); „*Spiridon* e băiat de prăvălie în toată regula, în distribuirea lui George Tudor [...] şi totuşi, nu-l văd, în jocul său, pe Chiriacul de mâine“ (E.R.). În completare: „Excelenţi sunt actorii, dar neconvorbind totdeauna împreună, în zadar fac hora mare în final“. (Ermil Rădulescu, *Gazeta de Transilvania*, 13 noiembrie 1991); „Aşa încât riscul unei lecturi de sugestii devine evident.


Gabriel SĂNDULESCU, Costache BABII și Ioan GEORGESCU în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale

Spectacolul nu plictiseşte, dar nici nu reţine". (Miruna Runcan, în *Teatrul azi*, nr. 1–2/1992, p. 25) Trăsătură proprie, din păcate, mai tuturor spectacolelor sale.

Succesele unor teatre româneşti în lume, cu turnee întreprinse la diferite festivaluri, elogii publice şi în presă, premii, îl determină pe Ermil Rădulescu să-şi exprime din nou admiraţia pentru valoarea actorilor braşoveni, într-un articol publicat în octombrie, cu titlul *Teatrul românesc, o şansă*: „Victoriile româneşti ale acestei arte ne spală – cât se mai poate – de ruşine. Cu el mergând în lume, ne-am bucurat să-l ştim al lumii." Şi menţionează turneul Teatrului Naţional din Craiova la Edinburgh, cu spectacolul lui Silviu Purcărete *Ubu Rex cu scene din Macbeth,* care a cucerit asistenţa şi a fost răsplătit cu Premiul prestigiosului Festival Internaţional; apoi, se referă la participarea „care ne onorează" a teatrelor bucureştene: Naţional (cu *O trilogie antică*) şi „Bulandra" (cu *Hamlet* şi *Afară în faţa uşii* de Borchert), la Festivalul Internaţional de la São Paulo (Brazilia). Şi avansează ideea că, deşi nu este confirmat de vreo participare internaţională, spectacolul braşovean *Cameristele*, memorabil, cu „jocul strălucitor al actriţelor Paula Ionescu, Nina Zăinescu şi Luminiţa Blănaru [...] numai o întâmplare face să nu fie aşezat [...] (încă) în rândul cuvenit". Şi exprimă o fermă convingere în mesagerii scenei româneşti şi în viitorul ei: „Aşadar, teatrul românesc este european prin marii săi artişti... Şi nu mi-e teamă că greşesc afirmând că unda sa va străpunge şi adâncuri, nu numai cerul înstelat" (*Gazeta de Transilvania*, 5–6 oct. 1991). Însufleţitoare gânduri!

În 12 noiembrie, Ermil Rădulescu anunţă participarea Teatrului din Braşov la a doua ediţie a Festivalului „I. L. Caragiale" de la Bucureşti, prefaţată de prezentarea spectacolului *Cameristele* (pe scena Teatrului Mic) şi participarea în concurs


Scenă din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale

cu *O noapte furtunoasă* (în sala Operei Române). Dar, cu câteva zile înainte, publica în *Gazeta de Transilvania* o convorbire cu regizorul Alexa Visarion, aflat într-o „vizită de bună intenţie la Braşov“. Îl găseşte la teatru, în aşteptarea oficialităţilor locale – care întârzie, fiindcă, deh, „la Braşov, în cultură, lucrurile se încurcă nu o dată“. Şi ce află de la Alexa Visarion? Mai întâi, că „nu ştiu cum se va încheia drumul la Braşov […] Eu am prieteni aici. Sunt foarte bun prieten cu Costache Babii... Imaginea este a unei trupe valoroase... Nu vă ascund că importantă pentru mine este şi o implicare a sa în circuitul european. Ideea mea este chiar de Teatru Naţional şi m-aş bucura să fiu cel care a contribuit la întemeiere“. Gânduri ambiţioase de conlucrare cu Teatrul Mic, unde e director – „Să formăm o familie girată de nobleţe şi care să funcţioneze şi la Braşov, şi la Bucureşti, fără frontiere“ –, gânduri utopice despre „un triunghi cu festivaluri internaţionale“ – de teatru antic la Constanţa, de teatru contemporan la Braşov şi unul „al teatrelor mici, la Teatrul Mic din Bucureşti“. Şi o mărturie neaşteptată: „Profesiunea de regizor nu mă interesează. Important pentru mine este să am un dialog pe care-l simt în interiorul meu“. Mă rog – dar e, totuşi, regizor...

La 26 ianuarie 1992 are loc premiera unui spectacol cu şi despre elevi, intitulat *Extemporal la dragoste*, comedie de Corneliu Axente. Realizare – după cum ne informează caietul-program – a „Studioului tânărului actor amator condus de Adrian Răţoi“. Comedie cu trei profesori în distribuţie şi mulţi, mulţi elevi. Ce poate fi mai propriu adolescenţei, în cumpăna dintre lecţii şi dragoste? Cum formulează un cronicar, alternative între „înfrigurarea în faţa tablei negre“ şi „gânguritul primei iubiri care tulbură cu chicot“. Şi îşi intitulează comentariul *Elevi au fost, elevi sunt încă*. Autorul a scris piesa, probabil, la începutul anilor ’40; cunoscutul om de teatru

Radu Stanca îi făcea o prezentare elogioasă în revista *Transilvania*, la începutul anului 1942 („realismul romantic în care a văzut problema adolescenţei“), iar cel ce a scris-o menţiona: „Să zicem că totul s-ar fi petrecut în Sibiu în anul 1926.“ (Cine ştie? Poate anul în care a învăţat dumnealui.) „Domnul Adrian Răţoi a lucrat cu patos şi i-a tras, ca şi domnul Gridănuşu, pe diletanţi în joc“. (*Gazeta de Transilvania*, 7 feb. 1992) 49 de reprezentaţii! (Nici nu-i de mirare, dacă tinerii au dat buzna!)

De ce-or fi ţinut actorii (unii actori) să facă regie? Pentru că n-a avut argumente directorul să se opună? Pentru că a fost mai concesiv Mihai Manolescu faţă de cererile lor şi n-a căutat să aducă regizori de profesie din altă parte? Hai, Adrian Răţoi a realizat un spectacol cu elevi la „Studioul tânărului actor amator“ condus de el şi patronat de Teatrul Dramatic; dar Ioan Georgescu, foarte bun actor, de ce recidivează acum, la doi ani după monologul lui Buzura, şi încă cu o piesă dificilă, ca *Există nervi* de Marin Sorescu? De ce se grăbeşte, oare, George Tudor să pună în scenă un Aldo Nicolaj, când abia cu un an în urmă a încercat un Eugen Ionescu, acceptat cu îngăduinţă, şi acum are în vedere un al doilea, anul viitor, tot în două personaje, *Scaunele* (pe care l-am văzut şi eu, dar nu mă pronunţ acum)? Şi de ce n-o fac, uite, actori cu experienţă ai teatrului? Într-o invocare patetică, dar adevărată şi sinceră, exprimă şi Ermil Rădulescu aceeaşi doleanţă: „De ce nu se petrec la Teatrul Dramatic acele spectacole care să dea imaginea posibilităţilor reale ale colectivului de interpreţi? [...] Şi aş mai dori să mă îndrept spre Teatrul Dramatic emoţionat numai închipuindu-mi ce voi vedea. Acum, să nu se supere nimeni, parcurg afişele şi mă duc destul de necăjit acasă sau la treaba mea. Dacă nu mi-ar fi puţin frică de patetic, aş implora actorii buni, foarte buni, ai Teatrului Dramatic să nu se lase în pierzanie. Îmi doresc să-i văd în plin miraj, la pupitrul regizoral oficiind regizori pe măsură. Şi nu mă las. Sper al naibii în continuare“. (*Gazeta de Transilvania*, 23 feb. 1992)

Deci, la 29 februarie 1992 (an bisect) are loc premiera lui Marin Sorescu cu *Există nervi*. Prima lui încercare în domeniul dramaturgiei. Într-o vreme de relativă deschidere culturală, când s-au afirmat spectaculos la noi semnele unei teatralităţi moderne şi au putut fi reprezentate primele piese de Eugen Ionescu (*Rinocerii, Cântăreaţa cheală*). Zice Marin Sorescu (citez din caietul-program): „Am scris piesa aceasta în 1964. Era prima mea încercare dramatică. Am urmărit atunci două lucruri: să văd în ce măsură pot stăpâni dialogul; şi, apoi, cum, prin această modalitate nouă pentru mine, omul pus să vorbească îşi poate trăda adevăratele gânduri, frământări, obsesii. Dacă vorbele sunt făcute pentru a ascunde gândurile, cum se zice, ele sunt poate, din greşeală, apte şi pentru a le dezvălui [...] Acţiunea ar fi, aşadar, o vânătoare tragică de gânduri ascunse.“ Să vedem şi opinia cronicarului. „Cititorul, ca şi spectatorul, se va confrunta cu nelămuriri... E de priceput, mai întâi de toate, jocul. Căci se joacă domnul Marin Sorescu şi cu comicul, şi cu tragicul.“ Mai departe: „Important este să jucăm lumea din *Există nervi* la graniţa dintre perplexitate şi disperare.“ A atins montarea lui Ioan Georgescu această subtilă graniţă? S-a apropiat doar de ea, cu „o notă de patetic în plus. Adică registrul spunerii scenice este, după opinia mea, luat prea în serios [...] Lipsesc şi sugestiile făcute pe furiş, cu chicot“. Adică, viziunea de ansamblu. Reuşitele sunt individuale. Ioan Georgescu, interpretându-l pe *Locatar*, personaj „scos din ţâţâni din agresiuni intempestive [...] îl exprimă amplu şi nuanţat. Atâta, doar, că nu-i conferă şi clipa de uimire comică“. Dan Săndulescu construieşte rolul *Profesorului* „din mozaicuri mereu imprevizibile“. Celălalt Săndulescu, Gabriel, în *Prietenul Locatarului*, „dublează un personaj, conversează singur şi în doi, îl reia şi îl întoarce pe feţe

obscure, intuind extraordinar monologul absurdităţii comice“. Debutează la Braşov George Custură, în rolul *Vizitatorului*, prilejuind cronicarului constatarea că teatrul „a avut şansa unei achiziţii remarcabile“ (dar cu expresivitatea de „Giocondă“ pe care i-o semnalează, mi se pare cam forţat). Mai sunt şi două personaje feminine, *Femeia necesară* – „Melania Niculescu, actriţă cu experienţă, foarte bună în roluri telurice“ – şi *Femeia în plus* – „Nina Zăinescu, actriţă de farmec particular, aici şi acum potrivind cheia stranie în uşa care chiar aşa trebuia să se deschidă“. Scenografia, aparţinând tot lui Ioan Georgescu, nu serveşte ambianţa aşteptată: e rudimentară, lipsită de „un sistem de semnalizare pregnant“ (Ermil Rădulescu, *Gazeta de Transilvania,* 10 mart. 1992).

Dau şi de o cronică a lui Victor Parhon din *Teatrul azi* (nr. 8–9–10/1992, p. 42), care vorbeşte de „încrâncenare regizorală“, de atmosfera „îmbibată de o ameninţare sumbră“ şi de umorul sorescian mai puţin prezent, cu o „încrâncenare surdă, mocnită, ca şi cum personajele n-ar putea să-şi zâmbească fără să-şi arate colţii“.

În martie îl reîntâlnim pe George Tudor regizând o piesuţă de Aldo Nicolaj – e adevărat, mai puţin pretenţioasă, dar nu mai puţin articulată în universul sufletesc: *Ex*. Ceva sau cineva care a fost, a încetat să mai fie ceea ce îl reprezenta şi-l făcea cunoscut. Două femei singure, într-un spaţiu închis, cu amintiri amoroase risipite, frământându-se, chinuindu-se într-o existenţă fără ţel, tresărind la un apel telefonic care poate aduce o schimbare, amăgindu-se, proiectând o petrecere iluzorie ş.a.m.d. Cum spune însuşi dramaturgul – „două femei încă destul de tinere, cu o viaţă sentimentală ratată, pe care le-am urmărit în tentativa de a da un sens existenţei lor“ (citat din programul spectacolului). Mai apare şi a treia, cu o experienţă tumultoasă şi degradantă, care nu e o alternativă în context. Sondaj în meandrele vieţii interioare, cu oarecari subtilităţi cehoviene. Cum intuia şi Ermil Rădulescu, spunând despre Aldo Nicolaj: „L-aş apropia, din ce ştiu eu, de dramaturgii ruşi.“ În evaluarea spectacolului, cronicarul semnalează o oarecare simplificare, „pulverizând nuanţele. Iar Aldo Nicolaj se joacă tocmai cu disimulările“. Astfel, reprezentaţia devine prilej de recitaluri actoriceşti, pe care interpretele distribuite le asigură cu talentul lor verificat. Viorica Geantă-Chelbea, în rolul *Giannei*, „înveleşte o sensibilitate rănită“ prin zgomot, uneori exagerat, iar „zgomotul *Marcellei* interpretat în stil hippy de Elena Manoliu“ poate fi o sugestie că „se poate trăi şi pe fugă“. Impresionantă i-a apărut creaţia Paulei Ionescu în *Flavia*, cu „un întreg arpegiu între resemnare şi speranţă. Flavia, prin Paula Ionescu, risipeşte, pe parcursul a două ceasuri, secunde de strălucire şi distincție“ (*Gazeta de Transilvania*, 25 mart. 1992). O găsesc menţionată în caietul-program, ca dublură în *Flavia*, pe actriţa abia venită la Braşov, Lomira Brădescu, despre care a cărei prezenţă scenică n-am nicio informaţie.

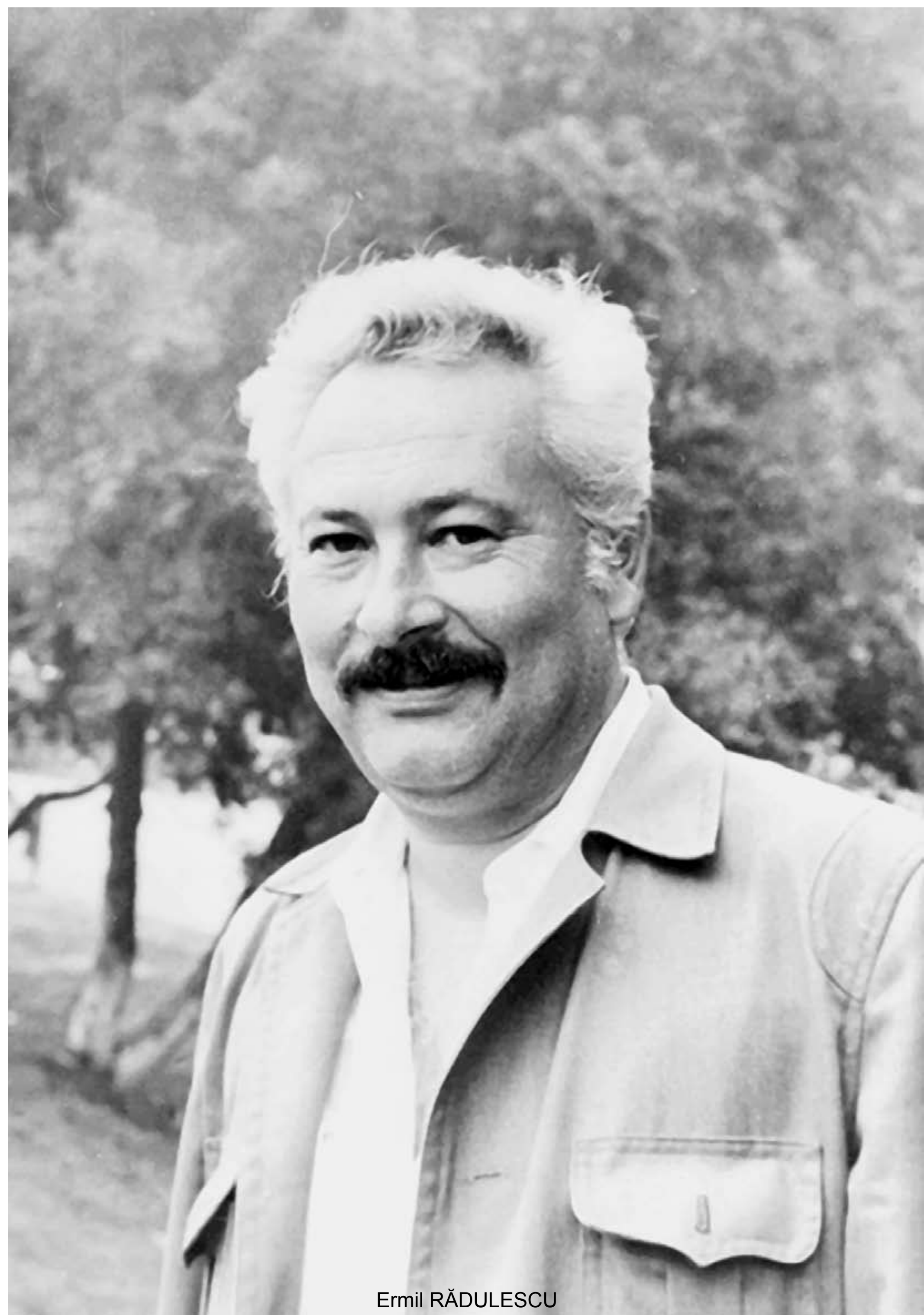
Revine, după doi ani, la pupitrul regizoral Eugen Mercus, care montează o comedie de Georges Feydeau – *Mâţa-n sac* (în original *Chat en poche*) –, cu premiera la 7 mai 1992. Autor a 39 de comedii, denumit „maestru al vodevilului“, Feydeau „reuşeşte să se impună printr-o tehnică inegalabilă în construirea unor intrigi extrem de complicate, în crearea de situaţii neprevăzute, prezentate într-un ritm rapid, îndrăcit. Încurcăturile cele mai penibile, intrigi ce par a duce la distrugerea unor vieţi sau situaţii sociale se termină, până în cele din urmă, foarte bine, în hohotele de râs ale publicului“ (Sorina Bercescu: *Istoria literaturii franceze*, Editura Ştiinţifică, 1970, p. 520). Acţiunea are lor în pragul secolului XX (piesa e din 1888), în casa unui om de afaceri din Paris, *Pacarel* (în spectacol, Costache Babii). În dorinţa de a realiza un profit, acesta îşi propune să angajeze un cântăreţ renumit (*Dujeton*, care nu mai apare în piesă), ca să interpreteze compoziţia fiicei sale,

Julia (Elena Manoliu). Dar îşi face apariţia tânărul *Dufausset* (Radu Negoescu), care e luat drept cântăreţul aşteptat; de aici, un lanţ de confuzii şi încurcături care se derulează în ritm rapid, cu replică spumoasă, sclipitoare, şi comic savuros. Mai apar: *Martha*, soţia lui Pacarel (Luminiţa Blănaru), *Landernau* şi a lui soţie (Dan Săndulescu şi Virginia Itta Marcu), *Tiburce* (E. Mihăilă-Braşoveanu) şi logodnicul Juliei, *Lanoix* (Marcel Brânzei).

Nu pot să cred în cronica lui Victor Parhon din revista *Teatrul azi* (nr. 7/1992, p. 23), cu titlul *Un caz de trădare*, care socoteşte un astfel de act montarea ce i-a înşelat tocmai „dragostea şi stima cu care a scris despre ei ani la rând". Prin haz căznit şi „surprinzătoarea decădere a condiţiei actorului la condiţia de saltimbanc", prin comportarea „ca la bâlci" a vreo 150–200 de elevi aduşi la al doilea spectacol (pe care tocmai l-a văzut), „pentru că, de fapt, aşa ceva li se oferea de pe scenă [...] Nevolnicie profesională în ansamblu [...] Căci e greu să-ţi imaginezi că până şi Eugen Mercus nu mai are nimic altceva de făcut decât să lase burghezele personaje ale piesei să coboare la micul-dejun în pantofi şi cămăşoaie de noapte, cu scufe cât mai «hazliii» [...] ce s-a putut întâmpla cu actorii, e de-a dreptul imposibil de înţeles." Cred că mai degrabă atmosfera băşcălioasă a sălii a deturnat receptivitatea cronicarului, care n-a mai putut distinge urma de autentic din joc. Ceva nu s-a legat, totuşi, pentru că însuşi Dan Săndulescu îi declara Steluţei Suciu, în convorbirea cu dânsa: „Referitor la spectacolul *Mâţa-n sac*, îţi spun că fiecare ne-am descurcat pe cont propriu". (*vol. cit.*, p. 105)

Înainte de primul gong al noii stagiuni, din 23 octombrie 1992, cu o lună jumătate în urmă, la început de septembrie, cineva „a plecat într-o călătorie fără sfârşit" (cum se exprima gazeta locală), „stins înainte de vreme, împlinindu-şi în îngemănarea cu eternitatea, destinul de artist". Era poetul, eseistul, cronicarul plastic şi teatral Ermil Rădulescu. „Critica teatrală a fost pentru Ermil Rădulescu o a doua natură; a practicat-o cu vocaţie autentică şi a onorat-o şi îmbogăţit-o cu articolele sale publicate constant în ziarele *Drum nou* şi *Gazeta de Transilvania*, în revistele *Astra* şi *Luceafărul* [...]; chiar când era necruţător de aspru, o făcea cu dragoste, cu vădită speranţă şi cu intenţie de a ajuta". (Dimitrie Roman, *Teatrul azi*, nr. 8–9–10/1992, p. 31). Iată şi emoţionantele rânduri ale actorului Dan Săndulescu, sub titlul *Nevoia de Ermil*: „Ei bine, cineva ne-a lipsit în zilele acestea [...] Cineva care ani de-a rândul fusese alături de noi şi la bine şi la rău, cineva care devenise aproape parte integrantă a Teatrului din Braşov. Şi acest cineva era Ermil Rădulescu [...] el n-a mai auzit aplauzele fără de sfârşit ale unor săli din nou pline, nu şi-a unit lacrimile de fericire cu ale noastre şi n-a mai închinat un pahar pentru succes [...] Doamne, şi câtă nevoie am avea acum de tine, Ermil!" (*Gazeta de Transilvania*, 31 oct. 1992)

Numai şase luni trecuseră de când Ermil Rădulescu declara, cu patos şi speranţă: „Şi aş mai dori să mă îndrept spre Teatrul Dramatic emoţionat numai închipuindu-mi ce voi vedea"! Nu ştiu mulţi cronicari mărturisindu-şi cu atâta nedisimulată franchețe sentimentul de plinătate sufletească pe care i-l poate dărui teatrul, un anume teatru mai ales, de care e legat prin miracolul de fascinantă elevaţie spirituală pe care ştie că i-o transmite, prin mesagerii lui cu aripi îngereşti şi duh stelar! Nu ştiu mulţi declarându-şi emoţia faţă de această magică realitate, ca un îndrăgostit aprins de fior în apropierea fiinţei iubite! L-am avut cu mine aproape două decenii în tot acest timp de reconstituire a vieţii teatrale din propriul său oraş şi mi-a fost îndrumător şi sfătuitor în multe creaţii evocate, destule necunoscute mie, altora dându-le o culoare, o nuanţă care mie mi se estompase poate; mi-a fost alături cu un ochi atent şi gând scrutător, parcă entuziast că m-am dedicat templu-



Ermil RĂDULESCU

lui de ficţiune pe care el însuşi îl venerează şi-l respectă. Generos, cult, cumpănind cu discernământ valorile şi dând, printr-o trăsătură inspirată de frază, sugestia optimă a creaţiei respective, Ermil Rădulescu mi-a fost ghid permanent şi temeinic, însufleţind, din harul cuvintelor, clipa de magie a acestei arte efemere. Îmi va lipsi, pentru că în cronicile lui vibra căldură şi poezie.

***„In memoriam – Ermil Rădulescu.* 1944–1992“**
Inedit.
toamna în Şchei
o muzică vine cu toamna în Şchei
timpanele fine au nostalgii
bolţi de cuburi casele-n deal
peisaj ireal în rame trandafirii

şi treci pe străzile mici cu fântâni
semne de paşi trecuţi înainte urmând
lenevoasă muzica toamna în Şchei
o auzi, o auzi, auzi lăcrimând.
Astra, nr. 4/1993.

STAGIUNEA 1992–1993

Suntem informaţi de ziarul *Mesager* că „Începând cu stagiunea 1992–1993, Direcţia Teatrului Dramatic Braşov a fost preluată de regizorul **Alexa Visarion**“. Previzibil, încă din vizita din 9 noiembrie 1991. Nu ştiu ce s-a întâmplat cu Mihai Manolescu şi de ce a fost înlocuit. Visarion se declară ambiţios şi plin de promisiuni: „Vreau să naştem [...] un teatru viu, percutant, nobil [...] un teatru al meditaţiei, profund şi simplu totodată, accesibil tuturor categoriilor de spectatori [...] Am venit la Braşov fiind convins că aici, artiştii cu harul lor, împreună cu publicul, deschis şi receptiv, pot naşte un teatru de talie europeană [...] Agonia teatrului braşovean trebuie să ia sfârşit“ (*Mesager*, 3–4 oct. 1992). Aha, se vorbea de agonie, deci... O declara, într-un fel, şi Dan Săndulescu, în intervenţia lui anterioară: „Aveam la un moment dat sentimentul groaznic şi deznădăjduit că suntem blestemaţi să nu mai intrăm niciodată în elita teatrului românesc din care ieşisem în 1989“. (31 oct. 1992) Ce declară, în continuare, noul director? „Îmi doresc o stagiune-şoc. Zece spectacole în premieră. Colaboratori de marcă în reprezentaţiile noastre. Provocarea publicului, pentru a putea apoi comunica cu el.“ Interviul continuă în numărul următor al ziarului, cu alte precizări. Piese avute în vedere pentru montare – *Woyzeck* de Georg Büchner şi *Lecţia* de Eugen Ionescu, *Mătrăguna* de Niccolo Machiavelli, *Richard al III-lea* de Shakespeare şi *Unchiul Vanea* de Cehov, *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale şi *Emigranţii* de Slawomir Mrožek (le-am citat numai pe cele ce nu s-au realizat) –, şase recitaluri de actori (s-a prezentat numai unul) şi reluarea Festivalului de Teatru Contemporan, care va dobândi caracter internaţional (fapt concretizat). În ceea ce priveşte înfiinţarea la Braşov a primei filiale a Teatrului Româno-American „Eugene O'Neill“, al cărui director e el însuşi, rămâne o iluzorie promisiune. (*Mesager*, 6 oct. 1992)

Aşadar, stagiunea 1992–1993, cu zece premiere? Nu vă speriaţi: au fost 14! Mă grăbesc, însă, să spun că spectacole propriu-zise au fost zece, dintre care nouă i-au implicat pe actorii braşoveni şi unul a fost adus din Capitală, iar dintre cele nouă, două au fost recitaluri actoriceşti. Oricum, o prezenţă peste medie a


Andrei RALEA și Luminița BLĂNARU în *Totul în grădină* de Edward Albee


Andrei RALEA Virginia Itta MARCU și Luminița BLĂNARU în *Totul în grădină* de Edward Albee

titlurilor într-o stagiune. În ce priveşte personalităţile regizorale, în afară de Alexa Visarion, prezent pe afişul a două reprezentaţii care n-au fost spectacole de propriu-zisă montare, au figurat Gelu Colceag, Mihai Lungeanu şi o tânără absolventă, Louise Dănceanu. Florin Zamfirescu şi-a asumat doar regia unui spectacol, dar el e actor. Împreună cu el, au onorat scena braşoveană Leopoldina Bălănuţă, Mitică Popescu şi Constantin Florescu.

Deschiderea stagiunii s-a produs sub semne faste, cu spectacolul tinerei regizoare Louise Dănceanu, *Metamorfozele lui Pulcinella*, după Andreea Placido (23 octombrie 1993). Inspirată, Louise Dănceanu a brodat propriul text pe canavaua lui Placido, care „proiectează“ – cum spune un cronicar din urbe – „story-ul clasic într-o perspectivă semantică absolut actuală“. Un spectacol de *commedia dell'arte*, datorat „unei viziuni scenice pline de prospeţime şi dinamism“, pe o ilustraţie muzicală alertă, din repertoriul italian şi contemporan, aleasă de regizoare, o salutară ştiinţă a „gagului cu moderaţie“ şi o scenografie inspirată, „îmbinând simplitatea funcţională [...] cu forţa de sugestie a detaliului“ (Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar). Performanţe actoriceşti, cu sclipiri individuale: „ironia spumos provocatoare (Viorica Geantă-Chelbea – *Rosaura*), senzualitatea mimând inocenţa (Elena Manoliu – *Marcellina*), zvăpăierea ludică (Nina Zăinescu – *Bettina*), disimularea parodică (George Custură – *Luzzio*), suficienţa auctorială (Radu Negoescu – *Covilla*), melancolia ghiduşă (George Tudor – *Orazzio*), nătângia cu ifose (Constantin Florescu – *dottore Federico*), bonomia pseudovictimei perpetue (Adrian Răţoi – un *Pulcinella* cum nu se poate mai veridic)“. (Adrian Popescu, *Gazeta de Transilvania*, 31 oct.-1 nov. 1992)

Dau de o semnătură binecunoscută în viaţa politică a vremii – Caius Dragomir, braşovean dacă nu mă înşel, care examinează inedit spectacolul, printr-un aşa-zis „joc cu dimensiunile“: „Printr-un truc ingenios, actorii par să se afle, la început, într-o cutie, pentru ca mai târziu arealul lor să prolifereze asupra sălii întregi.“ Apoi, „un joc al volumelor“: cutii de mărimi variate, dulapuri în care sunt închise fiicele unui doctor gelos, tonomatul „în care va fi închis Pulcinella“. Louise Dănceanu, spune dânsul, „uzează de artificii burleşti nenumărate: vodevil, localizări, jocuri de cuvinte, clovnerie“ etc., pentru „recuperarea spontaneităţii originare a reprezentaţiei teatrale [...] Actorii, însă (în special cei expuşi la obligaţia de a cânta, dansa, mima), nu reuşesc întotdeauna să ţină pasul lipsei de academism“. Totuşi, conchide dânsul, spectacolul „este binevenit într-un oraş atât de constipat şi de frustrat cum este iubitul nostru «Braşov»“ (*Mesager*, 5 nov. 1992). Chiar aşa...? Ne reabilitează imaginea rândurile ponderate ale Steluţei Pestrea Suciu, care ştie să recepteze cu logică măsură un act artistic: „Alcătuit cu multă inteligenţă şi har, spectacolul braşovean are toate «datele» unei reţete sigure de priză la publicul modern, supra-problematizat, dornic de destindere [...] Jocul de o extraordinară vioiciune al actorilor, care se mişcă şi vorbesc degajat (salturi, alergături, replici savuroase la marginea echivocului), voluptatea antrenării spectatorilor în această «joacă» serioasă, au o finalitate tonică“. (*Ecran Magazin*, nr. 90, 23–29 nov. 1992) Din toate cele 14 titluri ale stagiunii, acesta a avut cel mai mare număr de reprezentaţii: 42.

A doua premieră (24 octombrie 1992) e un spectacol-recital, alcătuit şi interpretat de Paula Ionescu: *Vinovată*? „Eminenta interpretă“ – scrie A. I. Brumaru – „şi-a alcătuit o monodramă (scenariu, regie, scenografie, ilustraţie muzicală) din texte de Francesco Domenico Guerazzi, Magda Isanos, Vasile Voiculescu, Emil Botta, J. W. Goethe, Constanţa Buzea, Rainer Maria Rilke, Victor Eftimiu, numitorul comun fiind (cu toate diferenţele valorice dintre scriitori) relaţia omului cu sinele [...] cu un sine ce ne transcende prin actul de adoraţie a divinului.“ Muzica aleasă a fost pe



Leopoldina BĂLĂNUȚĂ

măsura ideilor de bază: Bach şi Mozart. Paula Ionescu a fost „delicată şi uimită, eterică, tensionată şi tragică, devastată de contradicţii, melancolică şi îndurerată."

În acelaşi comentariu, Aurel Brumaru se referă la următoarea premieră, *Dialog* (5 octombrie 1992), care nu e un spectacol – cum îl denumeşte chiar dânsul –, ci un prilej pentru directorul Alexa Visarion să-şi expună programul, cu prezentarea „eşantionului reprezentativ al instituţiei teatrale braşovene, interpreţii de marcă ai acesteia (Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu, Costache Babii, Paula Ionescu, Ioan Georgescu, Luminiţa Blănaru), invitaţi din alte teatre, viitori colaboratori ai scenei noastre, precum prestigioşii Mitică Popescu, Florin Zamfirescu, fiecare cu scurte recitaluri" (*Astra*, nr. 4–5/1992).

Tot în *Astra*, luna următoare, găsim câteva rânduri emoţionante despre recitalul actriţei Leopoldina Bălănuţă şi invitaţii săi, denumit *Respirări cu Nichita Stănescu* (29 noiembrie 1992). Cu titlul *Poezie nemuritoare*, ele exprimă admiraţie şi recunoştinţă pentru darul marii artiste: „În cadrul reprezentaţiei în care Leopoldina Bălănuţă a apărut ca o boare, aruncând peste spectatori vălul alb al poeziei, am simţit încă o dată că nu suntem într-un pustiu, că ne aflăm în curgerea de izvoare ce aduc, în muzica lor nemuritoare, nădejdea în sufletele noastre. La biserică, aşa ca şi la teatru, simţi suflul divin al nemuririi [...] Spectatorii braşoveni au primit, din această cupă a poeziei, nectarul şi au simţit că Nichita nu a murit". (*Astra*, nr. 6/1992) Au fost şase reprezentaţii, cu peste 4000 de spectatori.

Urmează, în decembrie, două spectacole propriu-zise, importante, pregătite în tot acest timp: *Totul în grădină* (*Garden Party*) de Edward Albee (19 decembrie 1992) şi *Elisabeta, din întâmplare o femeie* de Dario Fo (27 decembrie 1992). Primul, regizat de Eugen Mercus, al doilea de colaboratorul invitat, Mihai Lungeanu. Ambele, în scenografia Irinei Solomon şi a lui Dragoş Buhagiar, prezenţi de la începutul stagiunii (cu o excepţie: recitalul Paulei Ionescu) la crearea ambianţei plastice a reprezentaţiilor.

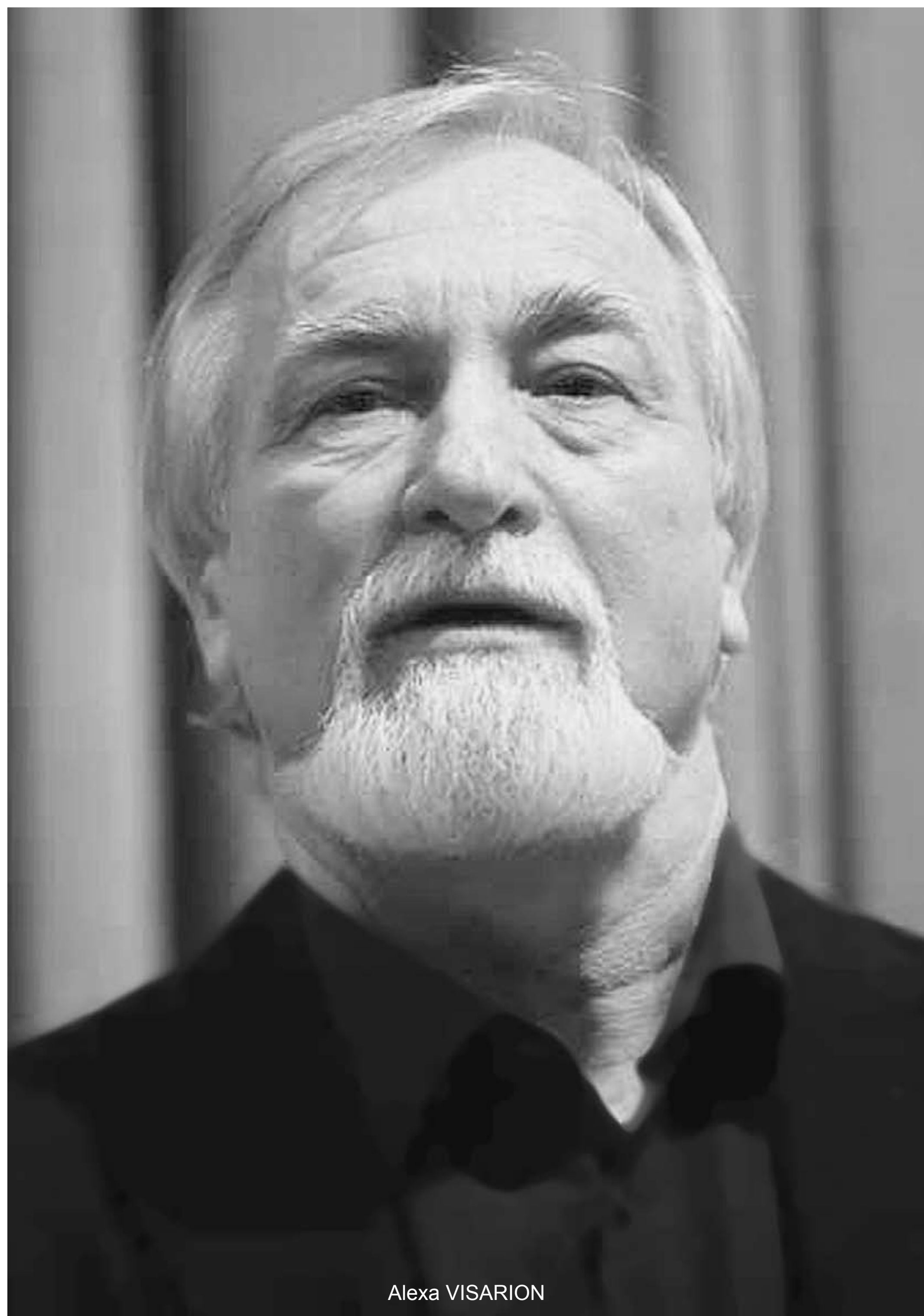
Eugen Mercus se reîntâlneşte cu dramaturgia lui Edward Albee după zece ani: a montat, în 1982, piesa *Doamna din Dubuque*, jucată cu titlul *Cine sunt eu?* Noua premieră pune în valoare – după opinia Steluţei Pestrea Suciu – „calităţile de un admirabil profesionalism ale trupei", multă vreme râvnite. „Regizorul Eugen Mercus realizează acest spectacol cu mare precizie, având darul să ne prezinte fondul de idei al piesei, printr-o bună distribuţie, capabilă să adâncească gândul şi sentimentele, chiar la personaje mai puţin importante." Distribuită într-un rol principal, *Doamna Toothe* – „o doamnă elegantă, chipeşă, cam la 50 de ani" –, Virginia Itta Marcu confirmă: „El ştia să-şi facă distribuţiile, ceea ce era foarte important pentru un spectacol […] lucra frumos cu actorul, nu conducând-l ca pe copil, pas cu pas, ci zicând «aici nu» sau «aici da», dându-i o mică sugestie. Şi sugestia aceea deschidea toate uşile interpretării." Rolul din *Totul în grădină* „mi-a plăcut fără limite. Prin contrastele personajului. Era o «doamnă», dar de fapt era şefa unui bordel. Şi cu aparenţă de bună creştere, de *grande dame*, cu *visage du monde*, ea era de fapt o tipă dură, dusă la extrem, care nu se da în lături să omoare un om ca să-şi apere afacerile. Splendid rol! Şi a fost un spectacol foarte frumos, cu distribuţie bine aleasă, cu reuşite remarcabile" (*vol. cit.*, *Patima pentru teatru*, pp. 103, 107). „O compoziţie excelentă realizează Virginia Itta Marcu în *d-na Toothe*. Actriţa impune prin prezenţă scenică, prin accentul potenţial spre sensul cinic, dar şi real al personajului". (*Ecran Magazin*, 25–31 ian. 1993) Se menţionează calitatea caietului-program „bine închegat", redactat de Dimitrie Roman. Iar eu găsesc pe coperta a IV-a, alături de un anunţ de sponsorizare a afişului artistic


Tudor GEORGE și Elena MANOLIU în *Scaunele* de Eugen Ionescu

de către un S.R..L. şi mulţumiri altui S.R.L. „pentru sprijinul acordat la realizarea decorului", o înştiinţare prin care teatrul „caută sponsori pentru realizarea în premieră a unui spectacol de mare amploare şi vigoare artistică": *Woyzeck* de Büchner, în regia lui Alexa Visarion.

Despre *Elisabeta, din întâmplare o femeie*, Steluţa Suciu spune, în dialogul cu Dan Săndulescu: „Regizorul Mihai Lungeanu a eliberat personajul de aura de legendă şi a încărcat-o cu atribute definitorii pentru calitatea de femeie cu treceri de la spaimă la extaz, de la ridicol la scăpărări de inteligenţă." Dan Săndulescu: „În rolul Elisabeta au jucat în dublă distribuţie două actriţe: Leopoldina Bălănuţă şi Paula Ionescu. A fost o cinste să stau pe scenă alături de marea actriţă Leopoldina Bălănuţă. De remarcat şi Paula Ionescu, care a jucat în majoritatea spectacolelor, a făcut o creaţie de referinţă a carierei sale, cu nimic mai prejos decât marea Leopoldina Bălănuţă. Am avut un rol de mică întindere: *Egerton*, ministrul de interne al Elisabetei" (*vol. cit.*, *Truditor prin pulberea de stele a scenei*, p. 118). Costache Babii, distribuit în travesti în doftoroaia *Mamona*, spune, la rândul său: „Am jucat alături de Leopoldina Bălănuţă în *Elisabeta, din întâmplare o femeie* de Dario Fo, unde a fost dumnezeiesc de bună. Înainte de premieră au fost două repetiţii care m-au contrariat. Total insignifiante: nu înţelegeam ce face şi ce vrea doamna Leopoldina Bălănuţă. Mă gândeam cu niţică spaimă la premieră. În spectacol a fost magistrală" (*vol. cit.*, pp. 33, 34). Cronica din *Astra* a lui A. I. Brumaru confirmă părerile protagoniştilor citaţi, spunând că Mihai Lungeanu a izbutit „o montare atracţioasă", că Paula Ionescu „a captat printr-un joc în forţă, de relief, cu ecou tragic", iar Leopoldina Bălănuţă, „cu experienţa ei tare, a adăugat, la vibraţia comovilă cu care ne-a obişnuit, deschiderea la nuanţe; mistuirea, acum, nu e însoţită, ca la Paula Ionescu, de duritate şi patimă". În ceea ce-i priveşte pe cei doi actori, „Costache Babii demonstrează o compoziţie savant dozată, Dan Săndulescu (*Egerton*) conturând, prin calităţile-i cunoscute, un rol ce se reţine". Despre ceilalţi interpreţi aflăm: „În rolul *Martei*, Virginia Itta Marcu a evoluat bine pe datele caracterologice (guvernanta reginei), împlinind unitatea reprezentaţiei. De menţionat Andrei Ralea şi Radu Negoescu (*Thomas* şi *Ucigaşul cu simbrie*), cu prestaţii îngrijit elaborate." Şi menţionează că spectatorii „nu vor uita scenografia Irinei Solomon şi a lui Dragoş Buhagiar" (*Astra*, nr. 1/1993). Afişul spectacolului e deopotrivă şi caiet-program, împăturit, pe care-l desfaci – cred că nu în sală, deranjând vecinii de fotoliu – şi-l tot întorci pe o parte şi pe alta, ca să afli distribuţia, informaţii despre autor, ceva din părerile lui despre Elisabeta I şi mai multe citate din *Eseuri* de Emil Cioran – interesante desigur şi poate cu ecouri în temă. Redactorul programului – Argentina Florescu; grafica – arh. Lenia Leca. De ce acest cearşaf incomod?

În concretizarea unuia dintre punctele de program ale directorului Alexa Visarion, privind revigorarea activităţii teatrului şi prin infuzie de tinereţe, a fost invitat un grup de viitori absolvenţi ai Academiei de Teatru şi Film de la secţia Arta Actorului, clasa conf. univ. Gelu Colceag şi lect. univ. Valeria Sitaru, să prezinte în faţa publicului braşovean un spectacol alcătuit din trei piese într-un act, intitulat *Black comedy* (*Comedia neagră*), la 2 februarie 1993. Cele trei comedii reprezintă producţia lor de diplomă şi aparţin unor dramaturgi ai teatrului de expresie absurdă: Murray Schisgall, *Tigrul*, Slawomir Mrožek, *Strip-tease*, Eugen Ionescu, *Cântăreaţa cheală*. În prezentarea din caietul-program, Dimitrie Roman ne spune că tinerii actori sunt „înzestraţi cu har autentic şi vibrantă chemare pentru profesia aleasă". Spectacolul ar fi adevăratul lor debut în teatrul profesionist. Şi întâlnirea cu critica profesionistă: „Avem aici în vedere, în primul rând, pe Clara Popescu-Vodă şi


Alexa VISARION

George Ivaşcu, ale căror remarcabile disponibilităţi îi plasează, credem, în ipostaza de lideri ai promoţiei lor. Alături de ei, Mihaela Teleoacă-Ionescu, Maria Grigore, Mihaela Mihuţ, Afrodita Androne, Costin Mărculescu, Florin Ionescu, Gabriel Radu şi Marius Gâlea se anunţă de pe acum ca actori pe care orice teatru din ţară s-ar bucura să îi aibă în trupă". (Adrian Popescu, *Gazeta de Transilvania*, 9 feb. 1993) Adevărat fler în previziunile semnatarului, în bună parte confirmate.

Peste trei zile (5 februarie 1993) are loc o nouă premieră cu piese într-un act, de data aceasta două – *Cea mai puternică* de August Strindberg şi *Înaintea gustării de dimineaţă* de Eugene O'Neill –, reunite sub titlul *Care pe care*, cu actorii braşoveni, în regia mentorului lor apropiat, Eugen Mercus. Dacă precedentul spectacol cu absolvenţii de la Bucureşti s-a jucat numai de patru ori (cât au putut să stea la Braşov), cel de acum a înregistrat 19. Am la dispoziţie un scurt comentariu al Steluţei Pestrea Suciu, din care reţin că Eugen Mercus a oferit, „într-o concepţie regizorală aparte", o întâlnire cu dramaturgi „înrudiţi prin atenţia acordată «atmosferei şi dispoziţiilor sufleteşti ale omului», prin nuanţarea proceselor de conştiinţă şi psihologie". În prima, sunt două personaje feminine: soţia şi amanta. „Viorica Geantă-Chelbea, în rolul soţiei (*Doamna X*), e plină de energie, dinamism, cu inteligente treceri de la patos la explozii, dovedind că e «cea mai puternică» prin adaptarea la situaţii (deloc uşoare) din veşnica «dispută» care e căsătoria. Nina Zăinescu, în rolul amantei (*Doamna Y*), are ştiinţa tăcerilor, gesturilor, privirilor capabile să declanşeze monologul soţiei, de fapt esenţa piesei. În monoactul lui O'Neill, *Înaintea gustării de dimineaţă*, Paula Ionescu, în unicul personaj, *doamna Rowland*, foloseşte o bogată gamă de mijloace de originală subtilitate pentru a demonstra izolarea, singurătatea, amărăciunea, dar şi nevoia de comunicare a unei sumbre existenţe umane" (*Ecran Magazin*, 26 apr. 1993).

Întâmplarea face ca cele două scurte piese să le cunosc şi eu din montarea lor la Televiziune, în anii '70 – prima în regia lui Petre Sava Băleanu, cu titlul *Cea mai tare* (9 iulie 1970, cu Ileana Predescu şi Anca Vereşti), a doua în regia lui Cornel Todea (2 aprilie 1970, având-o drept protagonistă pe Liliana Tomescu). Dacă, în ceea ce o priveşte pe aceasta din urmă, n-aş putea vorbi decât despre intensitatea dramatică proprie actriţei cu ochi îndureraţi şi glas sfâşiat, în legătură cu prima sunt în măsură să menţionez o deosebire de sens faţă de spectacolul braşovean, în ceea ce ar fi „cea mai puternică". Cele două femei stau la o masă, faţă în faţă, într-un salon elegant. Ileana Predescu, soţia, se confesează cu volubilitate, ochii ei mari, surâzători, au o seninătate superioară, aerul, tonul, gesturile dezvăluie o feminitate contaminantă, şi ceea ce spune, râzând, sună aproape ireal, dacă n-am şti că ascunde, de fapt, o durere profundă. Partenera, Anca Vereşti, o ascultă împietrită, mută, cu o privire grea, sfidătoare, metalică şi rece, care dă fiori. Iradiere magică pe un chip, noapte grea pe al doilea. Cine e mai tare – cea înşelată, sau cea care înşală?

În 10 februarie 1993, o singură reprezentaţie (de ce una?), la Studio, cu o adaptare după texte de G. Martinez şi Dumitru Solomon: *Evanghelina*. Interpretare, regie, scenografie şi ilustraţie muzicală – Lomira Brădescu, ce face „dovada unei ample disponibilităţi artistice". O primă parte sub formă de monolog, „într-o atmosferă tensionată"; partea a doua, un dialog cu un partener, Adrian Răţoi, care „sporeşte nota de mister a două existenţe paralele marcate de timp" (Steluţa Pestrea Suciu, în aceeaşi publicaţie). Pe actriţa Lomira Brădescu am întâlnit-o ulterior pe scena din Botoşani.

A patra premieră din februarie e cu *Scaunele* de Eugen Ionescu, tot la Studio (20 februarie 1993), regizată de George Tudor şi interpretată împreună cu Elena

Manoliu. Spectacol „remarcabil", e de părere Aurel Brumaru, care „reuşeşte să te impresioneze, dar şi să te deschidă la luciditate; lumea e transparentă (ni se spune) şi vrem, nu vrem, îi vedem căderea – să mai facem şi altceva în afara hazului de necaz?" (*Astra*, nr. 1/1993). George Tudor, „fără a urmări întocmai indicaţiile scenice ale autorului" – scrie Steluţa Suciu –, „a găsit «cheia» simbolurilor propuse în piesă [...] pe de o parte, multiplicarea aberantă a obiectelor, aici scaunele, care joacă un rol în context, iar pe de altă parte, golirea dialogului de orice sens". Cuplul de interpreţi construieşte momente „de autentică valoare emoţională" şi imprimă spectacolului „ritmul alert necesar tensiunii crescânde a «scaunelor»" (ziarul citat). Selecţionat pentru Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea, într-o competiţie cu teatre de prestigiu din ţară şi străinătate, spectacolul – spune Dimitrie Roman, care l-a însoţit – s-a relevat ca „un fapt artistic mai mult decât onorant". Şi demonstrează cu afluenţa de public „apelând cu disperare la soluţia găsirii unui bilet în plus" şi cu „avalanşa de aplauze de după căderea cortinei" (*Gazeta de Transilvania*, 21 mai 1993).

Am văzut spectacolul şi pot spune – nu ca un cârcotaş – că, din agitaţia progresivă a aducerii scaunelor, cuplul de interpreţi nu mi-a transmis şi motivaţia interioară pentru care o face: obsesia golirii de conţinut a unei existenţe derizorii, grotescul tragic al accentuării fantasmelor din oceanul fără speranţă. Ceva de dincolo de joc, dintr-o vibraţie, un tremur al fiinţei... Din nou, Argentina Florescu ne înzestrează cu un caiet-program dimensionat în exces, nu ca un afiş, ci ca nişte foi întinse peste ramă, cu extrase din textele lui Eugen Ionescu în litere dactilografiate şi... cu intenţia de a fi neapărat altfel în formă. Oare de ce?

Anunţată pentru doar trei reprezentaţii, piesa italianului Giuseppe Berto, *Anonimul veneţian*, prezentată în premieră la 15 martie 1993, a întrunit până la urmă şapte. Gândim Veneţia, chiar cei care n-am văzut-o, ca un teatru, cu un decor somptuos şi strălucitor, imaginat pe ape de un scenograf genial, cu personaje surprinzătoare de idile şi carnaval, măşti şi saltimbanci, gondole alunecând pe canale cu înfiripări lirice, şoapte de iubire sub baldachin şi efuziuni de tenor ale vâslaşului, furişări prin noaptea străduţelor şi danţuri frenetice prin elegante pallazzo-uri... Mă rog – cum zice cineva citat în caietul-program –, „cum să nu gândim la «iubirea veneţiană» în tot ce are ea mai impetuos şi iraţional?" În niciun caz la „sentimentul fizic şi tactil al morţii", invocat de altcineva (tot acolo citat), de părere că „Veneţia este, după cum se ştie, oraşul morţii." Brrr!... de unde până unde? O reîntâlnire tristă, în această ambianţă îmbietoare la armonie şi extaz, are loc între cele două personaje ale lui Giuseppe Berto: Ea, petrecându-şi existenţa la Milano, cu un mare bogătaş; El, aici, obscur profesor de muzică. Anonimul...? Rememorări nostalgice, doruri chinuitoare, iubire netrăită până la capăt, într-o Veneţie acum ploioasă, ceţoasă şi umedă. „Întâlnirea dintre El şi Ea, doi oameni încă tineri, care se revăd după opt ani de despărţire şi care descoperă, prea târziu, sensul clasic al iubirii în nevoia de eternitate, capătă rezonanţe grave, ce depăşesc nivelul unei melodrame sentimentale" – scria în 1984 Margareta Bărbuţă, citată în caiet. Text dramatic „de o emoţionantă frumuseţe" – îl prezintă Dimitrie Roman în publicaţia locală – şi spectacol „de o gravă puritate", regizat şi interpretat de actorul bucureştean Florin Zamfirescu, „secundat cu brio de tânăra actriţă Cătălina Mustaţă – originară din Braşov, absolventă a liceului Unirea" şi a A.T.F. în 1992 (*Gazeta de Transilvania*, 13–14 mart. 1993).

Unul dintre proiectele de anvergură ale lui Alexa Visarion a fost reeditarea tradiţionalului Festival de Teatru Contemporan, întrerupt după a VII-a ediţie, în 1986, din motive financiare, dar mai ales politice. Alexa Visarion îi dă caracter internaţional şi anunţă cu mândrie prezenţa unor artişti de marcă şi a unor spectacole remarcabile

din Brazilia, Hollywood, Franţa, Veneţia, Chişinău, Cluj-Napoca (Teatrul Maghiar), din Malmö (Suedia) şi Braşov, cu două spectacole. „Opt ţări şi patru continente se întâlnesc la Braşov pentru a celebra arta teatrului într-o confruntare valorică diversă şi echilibrată. Festivalul nostru încearcă să-şi concentreze atenţia asupra înnobilării unei existenţe ameninţate cu degradarea“ (*Astra*, nr. 3/1993). Trupele şi artiştii enumeraţi au produs o impresie deosebită (unele), bună (altele), s-au considerat a fi sub nivelul profesional o piesă şi o montare, dar peste aşteptări alta, cu totul excepţională, entuziasmantă, răsplătită cu Marele Premiu. Era o trupă din Veneţia, din păcate desfiinţată după această dată, pentru că era compusă din protagonişti din mai multe localităţi şi ţări, angajaţi doar pentru acest spectacol. Căutaţi ulterior pentru a li se înmâna premiul, n-au fost de găsit şi nimeni nu ştia de ei, pentru că membrii echipei s-au risipit. Denumirea sub care s-au prezentat a fost fictivă şi doar pe durata angajamentului. O premieră „absolută“, deci, în existenţa festivalurilor noastre şi chiar ale celorlalte ţări. După câte ştiu, n-au fost găsiţi nici până în ziua de astăzi. Detalii şi comentarii, în capitolul rezervat festivalurilor.

A fost, în 8 aprilie, un colaj de texte româneşti şi străine prezentat de Viorica Vatamanu (adaptare, regie şi interpretare), sub titlul *Glasul unei femei*. Fără ecou.

Peste trei luni, în 7 iulie 1993, a avut loc premiera spectacolului *Ceasornicarul revoluţiei* (sau *Beaumarchais la Saint-Lazare*) de Mihai Rădulescu, în regia lui Mihai Lungeanu. Autorul, un scriitor cu lucrări publicate încă din 1979 şi cu piese de teatru scrise începând din 1982 (actuala *Ceasornicarul revoluţiei*, nepublicată), a avut o tinereţe nefericită, fiind condamnat (la vârsta de 20 de ani) la patru ani de închisoare, pentru organizarea unei demonstraţii studenţeşti, prevăzută pentru 5 noiembrie 1956, în Piaţa Universităţii. După ispăşirea pedepsei, urmează o perioadă de interdicţii, cu diferite munci fizice; apoi, din 1963, după susţinerea examenului de stat, începe o carieră didactică de profesor de liceu mai întâi, apoi ca lector la Institutul Teologic din Bucureşti. Înfiinţează, după 1989, Editura Ramida, în care îşi propune să publice lucrări despre suferinţele anilor de dictatură comunistă.

Piesa prezentată în premieră acum este, de fapt, o suită de momente îngemănate în destinul lui Beaumarchais, închis în temniţa de la Saint-Lazare din voinţa lui Ludovic al XVI-lea, pentru că „îşi bate joc de tot ceea ce se respectă într-un stat“. Reproduce, astfel, episoade cu personaje istorice (regele, ministrul de externe, înaltul funcţionar al cenzurii şi poliţiei secrete) şi din propriile comedii (*Figaro*, *Bartolo*, *Contele Almaviva*, *Rosina*, *Don Basilio*, *Suzana*, *La Blanche*, *Cherubino*). Mihai Rădulescu îşi motivează astfel titlul: „Că Beaumarchais a fost Ceasornicarul Revoluţiei Franceze a dovedit-o şi guvernul patriei sale, care, acum câţiva ani, cu prilejul aniversării lui, a umplut în numele său Parisul cu ceasuri publice... Că a fost Ceasornicarul Revoluţiei Române a dovedit-o tineretul nostru, al cărui ultim ceas a sunat în decembrie 1989, la 200 de ani după triumful Revoluţiei Franceze“ (citat din caietul-program). Grafica de copertă a acestui caiet-program reprezintă o clepsidră, cu o mână care strânge la mijloc timpul ce se scurge din 1789 în 1989. Autor: arh. Lenia Leca. S-a vorbit de mai multe ori de corespondenţa ultimelor două cifre cu revoluţia noastră, la 200 de ani de la cea franceză. Şi, pentru cine îşi aminteşte, simbolul nostru a preluat imaginea lui Gavroche, copilul străzii din Paris, stindardul propriei lor revoluţii. Într-o cronică din *Ecran Magazin*, Steluţa Pestrea Suciu scrie: „Pentru Mihai Rădulescu, aducerea în scenă a atmosferei sec. al XVIII-lea, a unei personalităţi cunoscute precum Beaumarchais, este o modalitate de a-şi expune propriile idei şi sentimente, experienţe triste, transpunându-le în urmă cu câteva sute de ani, iar semnificaţiile sociale

vizează contemporaneitatea noastră“ (nr. 4/136/1993). Iar despre spectacol spune că „este meritul regizorului Mihai Lungeanu […] de a vehicula idei de rezonanţă actuală“. „În rolul lui *Beaumarchais*“ – scrie dânsa –, „Tudor George cucereşte prin naturaleţea interpretării“; *mama lui Beaumarchais* e Virginia Itta Marcu, într-o „creaţie pe măsura resurselor ei“.

9 reprezentaţii – notează în listele sale Dimitrie Roman.

Depăşite de cele 13 ale recitalului-monolog al Vioricăi Geantă-Chelbea, *Regina* de Aldo Nicolaj, de la Studio. În propria adaptare, regie şi scenografie (9 iulie 1993).

Se spune că Aldo Nicolaj a scris primele monologuri la solicitarea uneia dintre cele mai mari actriţe ale scenei italiene, Paola Barboni. Cincizeci în total, mai multe decât comediile propriu-zise (doar puţin peste patruzeci). A excelat în acest gen scurt, al monologurilor, ele fiind interpretate de personalităţi redutabile ale scenei internaţionale. Actriţa braşoveană fixează titlul la identitatea fictivă de *Regina* şi adaptează pentru recital alte două monologuri, cu ipostaze distincte, dar convergente: *Accidentul* (o femeie într-o rezervă de spital, cu vreo 20 de fracturi în urma unui accident proiectat pentru ea, dar din care a sucombat mai tânărul ei soţ, care îi dorea moartea şi moştenirea miliardelor – „În ciuda speranţelor şi a ghipsului, nu m-am simţit niciodată aşa de bine“) şi *Cadavrul* (unde tot de o moştenire e vorba şi răposata – în cazul de faţă – îşi priveşte familia care înfulecă în camera alăturată tocană de ciuperci, fără să se mai gândească că sunt cumpărate de la o babă care nu vede bine şi nu le deosebeşte pe cele bune de cele otrăvitoare – „Îmi pare rău, dar mă văd nevoită să vă spun: «Pe curând»“). Dintr-o cronică mai ambiguă şi preţioasă a lui Adrian Popescu, aflăm totuşi că „Narând viaţa din perspectiva morţii – celei proprii, dar şi a celor «dragi» –, Viorica Geantă-Chelbea o face peripatetizând [*sic!*] şăgalnic, cu umor reţinut şi sarcasm disimulat abil în autoironie“ (*Gazeta de Transilvania*, 21 iul. 1993).

Ce s-a putut întâmpla cu directorul Alexa Visarion la sfârşitul stagiunii, ca să declare după repetiţiile la *Woyzeck*, abandonate la jumătatea drumului, „deprofesionalizarea“ actorilor braşoveni, „deveniţi peste noapte incapabili să înţeleagă şi să dea viaţă rolurilor în care fuseseră distribuiţi“? (cf. Adrian Popescu, *Final de stagiune cu divorţ în stil italian* – parafrazând un titlu de film –, *Gazeta de Transilvania*, 17–18 iul. 1993). Un diferend cu directorul îl determină pe Costache Babii să părăsească scena braşoveană, plecând la Sfântu Gheorghe – tocmai el, despre care Alexa Visarion spunea la instalare că are „buni prieteni aici“, numindu-l în primul rând pe el şi apoi pe alţi colegi de Institut, cu care se mândreşte: Paula Ionescu, Dan Săndulescu. A vrut să plece şi Radu Negoescu, reţinut însă de stăruinţele mai multor colegi. Sigur, au existat motive obiective, determinate de neglijenţa funcţionarilor Primăriei de a-i pune la dispoziţie o locuinţă – deşi i se indicase chiar o adresă: Strada Lungă, nr. 67, continua să locuiască incomod, într-o cabină a teatrului. (Neglijenţă de care au avut parte şi dirijorul Nicolae Ciubuc, de la Teatrul Muzical, şi maestrul Emanuel Elenescu, directorul Filarmonicii braşovene – cf. *Gazeta de Transilvania*, 12 feb. 1993). Dar de aici până la a-ţi denigra şi jigni colectivul de al cărui bun renume erai mândru odată, e o atitudine incalificabilă. În cronica din septembrie, Adrian Popescu aminteşte şi de „nevrednicele etichete anti aruncate cu ostentaţie de un fost director mult prea robit propriilor frustrări“. Nu cred că erau frustrări; mai degrabă semne de aroganţă exacerbată, accentuate de un prestigiu internaţional pe merit dobândit (în S.U.A., Spania, Italia, Suedia), dar devenit prea repede gonflabil şi strâmt în perimetrul unui oraş din centrul României. Declaraţiile din 1991, despre intenţia sa ca teatrul din Braşov să devină un adevărat Teatru Naţional şi, mai apoi, un important teatru european, par acum pompoase fanfaronade.

STAGIUNEA 1993–1994

Noua stagiune, care începe la 20 octombrie 1993, o găseşte la conducerea teatrului pe actriţa **Paula Ionescu**, fostă colegă la facultate cu maestrul demisionar (după a lui mărturie). „Este a doua femeie care conduce destinele teatrului braşovean (prima a fost Nela Stroescu, autoare de piese de teatru pentru copii, în perioada 1949–1950) şi, în acelaşi timp, prima actriţă care îşi asumă responsabilitatea unei deloc uşoare funcţii în contextul actual" – informează Dimitrie Roman cititorii, în *Astra* (nr. 4/1993). La rândul ei, noua directoare declară, într-un interviu din *Gazeta de Transilvania*: „Mă consider directoare prin forţa împrejurărilor." Şi reconstituie aspectele care au dus – după formularea reporterului – la „fractura" numită Alexa Visarion... „Care s-a produs când ne-am dat seama că speranţele pe care ni le-am pus în acest mare om de teatru – căci Alexa Visarion rămâne un mare om de teatru – au fost deşarte. Ni s-au promis un repertoriu de excepţie, regizori de excepţie, o activitate artistică deosebită deci, din care, din păcate, date fiind desele plecări ale domniei sale în străinătate, pe perioade destul de lungi, nu s-a realizat aproape nimic. Despărţirea de domnul Visarion s-a petrecut însă – şi nu din vina noastră – într-un mod deloc elegant, care ne-a lăsat un gust amar. Am fost chiar insultaţi în presă, corespondentul cotidianului *Azi*, dl. Toma, de exemplu, a răstălmăcit lucrurile şi ne-a jignit grosolan, se pare în mod intenţionat". (*Gazeta de Transilvania*, 11–12 sept. 1993) Păcat, păcat, păcat – zic eu – ...de colectivul înşelat!

Solicitată de reporter, Paula Ionescu enumeră şi câteva piese avute în vedere pentru stagiunea în curs, socotind şi dânsa, ca de altfel întreaga presă, că ultimele două premiere din stagiunea trecută devin premierele de deschidere ale noii stagiuni. Deh: cu iulie începe vacanţa, încep concediile, şi cine mai ţine cont de rigoarea datelor? Aşa putem înţelege de ce afirmă dânsa că „Vom inaugura stagiunea cu piesa *Ceasornicarul revoluţiei* de Mihai Rădulescu, în regia lui Mihai Lungeanu, a cărei premieră va fi în 23 septembrie", uitând că premiera a fost, de fapt, în 7 iulie. Mai pomeneşte de o comedie „de bună calitate" a unui dramaturg englez, Ray Cooney (în ziar, numele e transcris greşit), *Alerg după nevastă*, pe care o va regiza Cristian Ioan (se va juca cu titlul *Bigamul*). Şi aminteşte un proiect Shakespeare, „cu care să ne prezentăm şi la Festivalul de la Craiova. Pentru că este imperios necesar să reintrăm în circuitul festivalurilor teatrale din ţară". De apreciat restrângerea la declaraţii succinte, de esenţă, fără extindere la proiecte iluzorii.

Dar nu e de înţeles de ce nu se referă cu o frază, cu un cuvânt măcar, la o piesă care desigur era în lucru atunci, căci va avea premiera în 20 octombrie 1993: *Ultima noapte a lui Socrate*, de dramaturgul bulgar Ştefan Ţanev. Ea figurând, de drept, ca piesă de deschidere a stagiunii. Despre autor aflăm câte ceva din micuţul caiet-program – o foaie îndoită în trei, redusă în dimensiuni şi conţinut –, dintr-un citat al lui Valentin Silvestru, care spune că dramaturgul îl prezintă pe Socrate „tocmai în această ipostază de cercetare a sinelui, dar nu într-o aridă expunere de principii şi norme, ci într-o confruntare tulburătoare a propriului eu şi a omului cu timpul său învolburat. Sunt în această piesă, ale cărei izvoare le constituie biografia lui Socrate şi gândurile lui păstrate în scris de elevul său Platon, întrebări răscolitoare. E înfăţişat ceva măreţ, acel ceva mai presus de propria-i viaţă" (reprodus din *Libertatea – Supliment de cultură şi divertisment*, 16–22 iul. 1992). Spectacolul este realizat de Dan Săndulescu (regia, scenografia şi interpretarea rolului principal), care spune că Socrate e „un personaj complex. Unii au spus că a pervertit tineretul Atenei, alţii că e un mare filozof. *Cunoaşte-te pe tine însuţi* este punctul de plecare al filozofiei sale, pentru că adevărul se află în noi. Cum spune şi titlul, e ultima

noapte a filozofului în închisoare. Pe piedestal se află cupa cu otravă pe care trebuie s-o bea. Intră în conversaţie cu paznicul, care se socratizează, iar Socrate se gardianizează. La un moment dat, chiar fac schimb de haine şi de celulă. Ultima noapte pentru el înseamnă un proces de conştiinţă" (din dialogul cu Steluţa Suciu, pp. 144, 146). Considerând că dramaturgul bulgar a creat „un izbutit personaj literar", A. I. Brumaru notează în *Astra* că această dimensiune a gânditorului antic „l-a ispitit şi pe Dan Săndulescu să realizeze [...] un veritabil recital actoricesc. Mă grăbesc să spun, un dublu recital: Dan Săndulescu (*Socrate*) şi Adrian Răţoi (*Gardianul*), firele evoluţiilor lor [...] împletindu-se şi substituindu-se [...], cei doi interpreţi ţinându-le strâns în mâini, cu intuiţie şi meserie împlinită. I-a secondat la dimensiunile rolului (*Xantipa*) Nina Zăinescu. Sunt vrednici de laudă". (*Astra*, nr. 5/1993)

Doamna cu care a întreţinut dialogul din volum scria, la rândul ei, că în interpretarea lui Dan Săndulescu „Socrate este profund, uman, dăruit cu trăsături obişnuite, îndoieli, neputinţe, patimi omeneşti, erori şi îndrăzneli [...] Adrian Răţoi, în rolul *Gardianului*, subliniază iscusit brutalitatea abilă". (*Ecran Magazin*, nr. 45, 15–21 nov. 1993) Descopăr şi într-un ziar unde nu mă aşteptam, o consemnare mai detaliată, din care merită citat câte ceva: „Piesa poate fi socotită un eseu dramatic, cetăţenesc, filozofic şi politic, despre dedublarea gânditorului, în diferite ipostaze, cupa cu otravă însemnând chiar preţul libertăţii jinduite. Un rol însemnat, cu trăiri graduale, intense, face dl. Adrian Răţoi (*Gardianul*), generos servit, cu promptitudine, de «Socratele» braşovean. De fapt, ambii actori sunt un tandem de bun augur în această distribuţie... În fine, între spectatori «nu se aude musca», partea «teatrului de atmosferă» fiind impecabilă. Un mare regret pentru sala atât de mică!" [S-a jucat la Studio] (Mihai Deşelaru, *Mesager*, 26 oct. 1993.)

Următoarea premieră a fost peste o săptămână (27 octombrie 1993), cu comedia *Bigamul* de englezul Ray Conney. Anunţată anterior de Paula Ionescu cu titlul *Alerg după nevastă*, a fost montată de actualul regizor Cristian Ioan mai întâi la Satu Mare, cu titlul *Soţie de rezervă*. Adevăratul „bigam" e el însuşi, fiind director în acelaşi timp şi la Satu Mare, şi la Oradea. Două teatre cu câte două secţii artistice: română şi maghiară. „Cum reuşiţi [...] să vă descurcaţi cu atâtea probleme pe cap?" – îl întreabă secretarul literar Dimitrie Roman pe maestrul multisolicitat. „La ora actuală, atât la Satu Mare cât şi la Oradea se lucrează intens; am mobilizat toate forţele, le-am pus pe «ţeavă» şi treaba merge. De fapt, când nu sunt în altă parte, ca de pildă acum, trei zile pe săptămână sunt la Oradea (luni, marţi, miercuri) şi celelalte zile la Satu Mare, unde-mi este şi familia" (citat din caietul-program). Tot în caietul-program e reprodusă şi o prezentare a autorului, socotit „un om de succes" de către semnatara engleză, cu o precizare despre personaje, „uşor identificabile, din clasa de mijloc engleză: un şofer bigam de taxi, două soţii iubitoare şi îngrijorate, un prieten credincios, doi poliţişti, iar complicaţiile homosexuale îi dau comediei o notă în plus de contemporaneitate" (Rosalind Carne, *Play and players*, 1984). Din cronică reţinem că e un text „spumos, construit pe o suită de quiproquouri hazoase, cu un umor specific englezesc". Se situează, ca şi spectacolul, cu subtilitate, undeva „între vodevil şi farsă, punctată fiind de gagurile de calitate". În interpretarea rolurilor *Mary Smith* şi – „imaginea ei în oglindă" – *Barbara Smith*, actriţele Elena Manoliu şi Viorica Geantă-Chelbea construiesc personajele cu „aplomb scenic, inteligenţă a nuanţării" (prima), alternanţă între „tuşa groasă a gagului cu ingeniozitatea suavă mimată savuros" (a doua). Între ele, Corneliu Jipa, de la Teatrul din Satu Mare, în rolul bigamului *John Smith*, „excelează într-o prestaţie al cărei sunet forte rămâne vivacitatea mişcării scenice [...] Un amuzant recital de compoziţie

contrapunctică oferă Dan Săndulescu şi Radu Negoescu, în cuplul comisarilor de poliţie [...] Dar cei doi actori care «rad» totul în acest spectacol [...] sunt Adrian Răţoi şi Gabriel Săndulescu. Cel dintâi «face» un *Stanley Gardner* epatant prin ştiinţa poantei şi prin vitalitatea scenică [...] cel de-al doilea izbuteşte un memorabil rol de compoziţie – homosexualul *Bobby Franklyn* –, de un rafinament al nuanţării de-a dreptul încântător. Iar publicul «percutează» pe măsură, hohotind în cascade şi dezlănţuindu-se în aplauze pe tot parcursul piesei“ (Adrian Popescu, *Gazeta de Transilvania*, 30–31 oct. 1993). Ceea ce, fireşte, publicul aştepta de mult.

Stagiunea continuă cu un spectacol pentru copii – *Motanul încălţat*, după Charles Perrault (5 decembrie 1993), în regia lui Ioan Georgescu, montat de el cu şase ani în urmă, la 17 mai 1987 –, cu reluarea unui succes cu tineri şi despre tineri din ianuarie 1992 – *Extemporal la dragoste* de Cornelia Axente (10 decembrie 1993; 49 de reprezentaţii atunci, 17 acum) – şi, în fine, cu un Shakespeare, *Nevestele vesele din Windsor*, regizat de tânăra Beatrice Bleonţ, studentă anul III la A.T.F. (19 martie 1994). Spectacolul constituie pentru ea chiar examenul de sfârşit de an, cu o carte de vizită onorată de un Premiu UNITER pentru debut şi un renume pripit de „copil teribil al regiei româneşti“. Secretarul literar Dimitrie Roman previne publicul în presă, cu două zile înainte de premieră, că spectacolul va fi realizat „într-o viziune modernă“, inedită şi incitantă prin curaj şi îndrăzneală artistică (*Gazeta de Transilvania*, 17 mart. 1994), dar nu cred că anticipa chiar reacţia oficială a criticii, care aprecia „experimentul“, dar amenda „lipsa lui Shakespeare“: „O entuziastă desfăşurare de forţă aduce în scenă o fanfară, manifestaţii politice de tipul «sus... – jos...», o cabină de votare cu nelipsita fraudă electorală ş.a.m.d. Acestui tip de cosmetizare, să-i spunem politică, a textului i se adaugă mici şotii întru hazul societăţii – pajul Robin este îmbrăcat în scoţian (de ce nu? dar de ce da?), domnii Ford şi Page joacă golf, multe şi mărunte alte invenţii. Prea multe şi de tot mărunte, astfel încât dacă la început amuză, în cele din urmă ajung să plictisească“. (Cristina Dumitrescu, *România liberă*, 1 apr. 1994) Cronicarul braşovean califică montarea drept „un cocktail scenic colorat şi incitant“, socotind că regizoarea a pariat pe „actualizare“. Adică, optează pentru o modernitate „ce anulează însăşi semantica intrinsecă textului shakespearean, propunând un spectacol în care acesta devine simplu pretext pentru altceva“. Cu acumulare „frenetică de găselniţe şi gaguri“, costumaţie şi mişcare „liberalizate [...] în caricatural“, axarea întregii montări pe „presupusa rivalitate în nişte «alegeri locale» ad-hoc dintre Falstaff şi Shallow. Rezultatul este un spectacol oscilând între grandilocvenţă gen Broadway şi vivacitatea vodevilului franţuzesc“. Cocktail colorat, surprinzător, interesant „dacă acceptăm virtuţile în sine ale experimentului, dar din care lipseşte tocmai ingredientul esenţial: Shakespeare“ (Adrian Popescu, *Gazeta de Transilvania*, 24 mart. 1994).

Sunt apreciate unele interpretări – Viorica Geantă-Chelbea, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Paula Ionescu –, altele sunt considerate peste măsură îngroşate – Mara Nicolescu – sau inconsistente ca prezenţă – Adrian Răţoi (C.D.). Iată şi părerea actorului Dan Săndulescu: „Regizoarea a ştiut să creeze situaţii interesante în beneficiul spectacolului. A rămas de pomină secvenţa din pădure, adormirea lui Falstaff. Cronicile au remarcat scena, toţi locuitorii Windsorului erau îmbrăcaţi în balerini şi balerine. Să mă fi văzut făcând «moartea lebedei» în ciorapi albi şi tu-tu. De sub puful lebedei aplicat pe cap, mi se vedea barba. Nici de astă dată coregraful Beatrice Bleonţ nu s-a dezminţit. Ludicul, ironia, în viziunea tinerei regizoare, ţintesc realitatea – haina spectacolului“. (Din dialogul cu Steluţa Suciu, p. 80) O probă autentică de măiestrie e „baletul «clasic» din final, savuros prin ironia de bună

calitate, prin fineţea persiflării tandre a unor clişee ale genului“ (C.D.); „o coregrafie de un comic irezistibil, ţâşnind literalmente din grotescul perfect al secvenţei, o veritabilă apoteoză în ordine caricaturală“ (A.P.). Şi totuşi, numai şapte reprezentaţii? Până la 30.09.1994, însă, când se menţionează pe tabel că „se mai joacă“.

Destul de târziu, după trei luni, în 3 iunie 1994, a fost prezentată următoarea premieră, cu o comedie de succes a francezului Robert Thomas: *Opt femei*, în regia şi scenografia experimentatului Eugen Mercus. Cum spune cineva citat în stinghera foaie-program a spectacolului (semn, probabil, a aprovizionării reduse): „Într-o atmosferă care aminteşte puţin de cea din *Viraj periculos* de Priestley, fiecare din cele opt femei acuză şi se apără, argumentează în aşa fel încât fiecare poate fi bănuită. Iese o încurcătură generală în care nimeni nu pare nevinovat. La un moment dat, uităm intriga poliţistă şi nu mai vedem decât comedia umană, de o psihologie acută şi adevărată“. (Paul Gordeaux) Nu ştiu de ce, spectacolul n-a prins culoarul optim spre zbor eficient şi expresiv, lăsând impresia unui exerciţiu de rutină. *În impas*, îşi intitulează cronica din *Transilvania expres* Alexandru Ţion. „Spectacolul se află undeva în zona unei onestităţi profesionale. Şi atât“ – notează la rândul ei Steluţa Pestrea Suciu, în *Ecran Magazin*. Presupun că însuşi Eugen Mercus a mizat greşit, pe latura mai gravă a intrigii şi pe dezvăluirea marcată a psihologiilor, eludând aspectul ludic de *comedie poliţistă*, care o particularizează, de fapt. Înşişi cronicarii disting cu precădere latura gravă, ceea ce mută perspectiva într-o zonă mai degrabă dramatică, improprie în acest caz. Dacă asasinatul care declanşează „tensiunile şi conflictul“ – cum spune Alexandru Ţion – „se va dovedi a fi o farsă nefericită“, atunci e clar că registrul confruntării nu poate fi decât parodic în subtext. Dar însuşi cronicarul spune că „s-a râs puţin“, nu s-a semnalat ecoul comic, „discursul dramaturgic fiind construit, în mare măsură, pe accente grave“. La rândul ei, Steluţa Pestrea Suciu vede piesa „poliţistă doar prin intrigă, accentele grave fiind preponderente“. Nu impresia cronicarilor e greşită, ci tonalitatea spectacolului care le-a indus această impresie. Printre altele, şi printr-o desprindere în grupuri a celor opt femei, separându-le astfel, în momentele de referinţă, de o relaţie comună. „Regizorul a făcut eforturi [...] să pună în valoare situaţiile şi personajele. Pe rând, va fi adus în prim-plan câte un grup al personajelor, ale căror tensiuni şi crescendouri ar fi trebuit urmărite cu încordare de spectatori, vizibilă fiind lipsa unităţii stilurilor interpretative. Din păcate, partiturile [...] nu au oferit celor opt cunoscute actriţe braşovene [...] realizări pe măsura talentului lor“ (Steluţa Pestrea Suciu, *Ecran Magazin*, nr. 27/173, 1994). „Cele opt interprete, nume cu importanţă pentru scena braşoveană, se pare că, de această dată, s-au abandonat unui impas, datorită fie unui demers regizoral care a mizat prea mult pe un imobilism fără efect al grupului de personaje ce nu participau, în diverse momente, la replică, fie situaţiei, mai puţin obişnuite, de a trebui să susţină împreună un spectacol în care singurul bărbat era mortul dintr-o încăpere alăturată. Am trăit astfel impresia unor monologuri fără impact firesc asupra celor vizate“. (Al. Ţion, *Transilvania expres*, 6 iun. 1994) „Se mai joacă“ – notează Dimitrie Roman în tabel, la 30.09.1994, după şapte reprezentaţii.

A fost ultima reprezentaţie sub titulatura de Teatrul Dramatic; la 7 iunie 1994 i se va schimba denumirea, odată cu lansarea celei de-a IX-a ediţii a Festivalului Internaţional de Teatru Contemporan. Demersurile au fost iniţiate de văduva celebrului regizor, doamna Aurica Alexandrescu, la cele mai înalte foruri (Preşedinţie, Guvern, Prefectură) şi, cu aprobarea acestora, au fost finalizate prin acordul conducerii teatrului. Totodată, s-a produs atribuirea numelui unei alte personalităţi artistice legată de Braşov, Mişu Fotino, străzii pe care a locuit, având asentimentul primarului în funcţie. Schimbarea titulaturii teatrului s-a produs cu oarecare vâlvă

pe plan local: soţia venerabilului artist Mişu Fotino intervenea încă din faza zvonurilor la Prefectură, întrebând cine a decis asta; i s-a răspuns că au decis înşăşi actorii, prin vot. Câţi dintre actorii tineri ştiu ce a fost şi ce a făcut Mişu Fotino pentru Braşov, câţi ştiu că a înfiinţat aici chiar un Teatru Naţional cândva? – se întreba doamna Fotino.

*

O succintă retrospectivă a celor 25 de ani de existenţă a Teatrului Dramatic ar scoate mai întâi în evidenţă numărul mare de premiere – 184 –, firesc pentru perioada mai îndelungată 1969–1994. Dar numărul e irelevant: relevantă e *calitatea artistică a premierelor*, montările regăsindu-se la un punct înalt de evaluare profesională, ca atitudine programatică pentru colectiv şi ca exprimare individuală. Din acest punct de vedere, perioada parcursă sub identitatea Teatrului Dramatic e una de *apogeu* în împlinirea dezideratelor principale care vizează activitatea unei scene profesioniste, prin exigenţă şi rigoare, ambiţie şi originalitate, complexitate şi stil, tendinţe moderne. Îndemnul directorului Eugen Mercus de la preluarea funcţiei – providenţial şi longeviv cârmaci al acestei scene – „Să ne impunem ca un colectiv valoros“, a dat sens şi aripi exercitării profesiei fiecărui component al colectivului, astfel că s-a putut spune apoi, în contextul stimulat de festivaluri: „Aici, la Braşov, bate pulsul teatrului contemporan.“ Şi nu pentru că aşa se numea manifestarea periodică organizată aici cu diverse colective din ţară, ci pentru că însuşi colectivul-gazdă reda, prin reprezentaţiile sale, vibraţiile caracteristice momentului. Mai concludent şi mai pregnant ca alte teatre, care, în acelaşi timp, organizau şi ele festivaluri.

O bătaie îngerească de aripi a alăturat, într-un destin de excepţie, prezenţa simultană la pupitrul regizoral a unor personalităţi cu vederi şi înzestrări excepţionale, care, cel puţin pentru un deceniu, au dat teatrului nimb de revelaţie estetică exemplară, cu irizări chiar geniale. Tinerii afirmaţi aici, Mircea Marin şi Florin Fătulescu, împreună cu mai experimentatul Eugen Mercus, care, ca director, i-a adus, au format ceea ce inspirat a numit cineva „Tripleta care a tăiat o brazdă puternică în ogorul teatrului braşovean.“ Tripleta de aur, aş spune eu, fără teama de a exagera. Spectacole realizate de ei devin tot atâtea exemple care definesc un *profil de înaltă şi exigentă teatralitate*, conturat cu ambiţie şi perseverenţă, într-un climat artistic stimulator.

Dacă aş imagina un con cu cercuri suprapuse, după valoarea şi rezonanţa memorabilă a spectacolelor, aş aşeza în vârf *Arca bunei speranţe*; dedesubt, pe al doilea cerc, trei titluri de penetrantă originalitate: *Serată neprevăzută, Matca, O scrisoare pierdută*; mai jos, pe nivelul trei, cinci montări de complexitate dramatică: *Aceşti îngeri trişti, Vrăjitoarele din Salem, Mormântul călăreţului avar, Eduard al II-lea, Insula*; şi pe cercul al patrulea, un grup de creaţii relevante prin aport artistic şi viziune: *A treia ţeapă, Interviu, Gaiţele, Jocul de-a vacanţa, Trei surori, Mobilă şi durere, Vinovaţi fără vină*. Ce păcat că cercurile imaginarului con s-au desprins de la un moment dat (din a doua jumătate a anilor ’80) şi s-au răsfirat, banal, de circumstanţă şi improvizat, mult după aceea. Dacă dezorientarea mai generală din primii ani ’90, fără restricţii ideologice, e de înţeles cât de cât, conjugată cu slăbirea interesului publicului pentru manifestările teatrale, captat de alte manifestări, schimbarea conducerii teatrului n-a fost benefică pentru orientarea activităţii, bunele intenţii ale lui Mihai Manolescu neîmplinindu-se într-un program corespunzător, iar renumele internaţional al lui Alexa Visarion lipsindu-l de perspectiva obiectivă a îndrumării trupei.


Regizorul Sergiu SAVIN şi Virginia Itta MARCU în *Matca* de Marin Sorescu


Tudor GEORGE în *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu


Mircea ANDREESCU şi Nina ZĂINESCU
în *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu


Virginia Itta MARCU şi Ion JUGUREANU
în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale



Scenă din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller



Scenă din *Insula* de Gellu Naum

V. Teatrul „Sică Alexandrescu“

Fluctuații la conducere

Ar fi fost de aşteptat ca a treia conducere a teatrului de după 1990 să echilibreze situaţia, mai ales că era vorba de o persoană din interiorul colectivului, cu ani buni de experienţă şi prestigiu artistic: actriţa Paula Ionescu. Cunoscută în urbe şi nu numai, premiată la festivaluri şi elogiată aproape în unanimitate în comentariile cronicarilor locali şi a celor mai pretenţioşi din Capitală, binecunoscând şi dânsa aspiraţiile şi firea colegilor, ambiţiile, aşteptările, proiectele ş.a.m.d. Din păcate, n-a fost aşa, prezenţa distinsei artiste pe fotoliul directorial nedepăşind doi ani. Deşi s-ar fi cuvenit...

STAGIUNEA 1994–1995

În septembrie 1994, Paula Ionescu este intervievată de Adrian Popescu, de la *Gazeta de Transilvania*, interesat să afle proiectul repertorial al stagiunii. În mod firesc, răspunsul dânsei vizează o lacună a momentului: lipsa unui regizor; predecesorii ei fiind de aceeaşi formaţie, nu s-au îngrijit de angajarea unui profesionist în domeniu. „N-aş putea vorbi, în acest moment, despre un plan de repertoriu definitivat. Şi aceasta pentru că, practic, aşa ceva a devenit imposibil, în condiţiile în care intenţiile şi proiectele noastre depind, în cea mai mare măsură, nu de noi, ci de regizorii pe care dorim să-i aducem la Braşov. Tot ce vă pot spune acum este că şi-au exprimat dorinţa de a veni să monteze la teatrul nostru, în această stagiune – şi unii dintre ei să se stabilească chiar la Braşov –, câţiva regizori de prim-plan ai teatrului românesc: Alexandru Dabija, Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Vlad Mugur, Alexandru Vasilache de la Chişinău, Gelu Colceag şi Ovidiu Lazăr.“ A venit numai primul, în 1995, când însă nu mai era la conducere Paula Ionescu. Dar una dintre condiţiile care i-au determinat să nu vină, a fost lipsa locuinţelor: „Deşi suntem o instituţie bugetară, primăria ne-a omis sistematic atunci când s-au dat repartiţiile [...] aşa încât tot ce le pot oferi noilor veniţi sunt câteva din cabinele teatrului, improvizate ca locuinţe.“ Pomeneşte de noii angajaţi prin concurs, cinci actori tineri: Tatiana Oprea, Mihai Giuriţan, Vitalie Bichir, Marius Cisar şi Vasile Toma (*Gazeta de Transilvania*, 17–18 sept. 1994). La începutul lunii octombrie, într-o declaraţie pentru *Transilvania expres*, afirmă: „Tot ce pot spune este că acum am început repetiţiile cu piesa *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, în regia lui Eugen Mercus.“ Iar în legătură cu regizorii invitaţi, adaugă unul dintre motivele prevăzute şi de mine: „Domniile lor sunt prinşi în contracte interne şi internaţionale, pe care trebuie să le onoreze şi pe care le-au încheiat cu un an sau doi înainte“. (*Transilvania expres*, 3 oct. 1994)

Un prim spectacol sub emblema noii titulaturi a teatrului a avut loc la 19 iulie 1994, încheind stagiunea anterioară, cu o piesă pentru copii de Nell Cobar şi Sadi

Rudeanu, *Fetiţa pădurii*, regizată de actorul E. Mihăilă-Braşoveanu. Stagiunea în curs se deschide, într-adevăr, cu *Orfeu în infern*, dar mult mai târziu, dacă repetiţiile au început abia în octombrie. Premiera e datată 8 decembrie 1994. Opţiune importantă, pe măsura recuceririi prestigiului teatrului. Contemporan cu Arthur Miller, Tennessee Williams se deosebeşte de acesta prin modul cum percepe universul dramatic al eroilor săi şi cu ce trăsături specifice îi înzestrează. Astfel, după cum sesizează istoricul Ovidiu Drimba, „Williams priveşte individul ca o lume în sine; Miller transcende individualul, denunţând cauzele ce se opun libertăţii şi afirmării omului. Primul este reţinut de aspectele instinctive, de sensibilitatea, de comportamentul eroilor săi, de dorinţa lor de eliberare morală – şi cele mai reuşite caractere din teatrul său sunt cele feminine; al doilea se preocupă de aspectul conceptual al problemelor [...] de ţelul eliberării sociale a omului – caracterele sale mai realizate fiind cele masculine". (*Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum I.O. 2000, p. 291) Orfeu este Val Xavier, un tânăr cu chitara, care umblă din loc în loc, într-o lume pervertită, aducând cu el speranţă şi lumină, încredere, mirajul dragostei, energia tonică, optimistă, în măsură să stimuleze sufletele rănite. Se va îndrăgosti de el eroina principală, Lady Torrance, exasperată de un trai silnic, în convieţuirea cu un ins insensibil şi tiranic, Jabe Torrance; o tânără fată, Carol Cutrere, va găsi forţa de a sfida minciuna şi mizeria din jur, stimulată de fascinaţia eliberării din rătăcirile haotice invocate de Val; Vee Talbot, soţia unui şerif, copleşită de ambianţa de impostură şi cruzime, va realiza, sub efectul aceloraşi îndemnuri lansate de Val Xavier, că trăieşte într-un veritabil infern. Un nimb de seducţie spre frumuseţe şi regăsire de sine aureolează făptura acestui contemporan Orfeu, care ademeneşte cu seninătatea expresiei şi adevărul rostit. Încredinţarea realizării


Mircea ANDREESCU şi Melania NICULESCU în *Orfeu în infern* de Tennessee Williams



Scene din *Insula purpurie* de Mihail Bulgakov



spectacolului lui Eugen Mercus era o garanţie de împlinire profesională, cu profiluri clar şi distinct conturate scenic, tensiune pronunţată şi oarecare magie a personajului care stimulează sufletele frământate, tânărul Orfeu. Atunci, de ce spectacolul – cum spune în cronica sa Steluţa Pestrea Suciu – „prezintă o lipsă de adâncime a viziunii, situându-se sub nivelul aşteptărilor“, sau, cu termenii mai necizelaţi ai lui Adrian Popescu, este „un spectacol care ar fi putut fi o reuşită, dar care a ieşit ca o peltea topită“? De înţeles că a fost o greşeală de distribuţie încredinţarea rolului Val Xavier proaspătului angajat Vitalie Bichir, originar din Chişinău, absolvent al Universităţii de Arte din Iaşi, timid şi inexpresiv: „Actorul Vitalie Bichir, în faţa unui personaj atât de complex ca *Val Xavier*, nu a stăpânit multiplele însuşiri ale acestuia“ (Steluţa Suciu); „tânărul actor basarabean [...] a clacat fără drept de apel, nereuşind niciun moment să depăşească stadiul ticurilor gestuale gen serbare şcolară“ (Adrian Popescu). Dar pentru Paula Ionescu, interpreta solicitantului rol *Lady Torrance*, n-a fost greşeală de distribuţie: dimpotrivă; atunci, de ce „Paula Ionescu a rămas, da capo al fine, într-un riguros paralelism cu rolul?“, (Adrian Popescu) şi „Paula Ionescu, în rolul Lady Torrance, a fost «crispată» de lipsa de experienţă a partenerului“ (Steluţa Suciu)? Nu cred că opţiunea i-a aparţinut lui Eugen Mercus. „Am reţinut interpretările pline de pitoresc ale Melaniei Niculescu şi Virginiei Itta Marcu, în *Dolly Hamma* şi respectiv *Beulah Binnings*. Luminiţa Blănaru în *Vee Talbot* şi Mircea Andreescu în *Jabe Torrance* confirmă cota înaltă a profesionalităţii“. (Steluţa Pestrea Suciu, *Ecran Magazin*, nr. 5/203, feb. 1995) „Salvarea spectacolului [...] a venit, în primul rând, din partea Luminiţei Blănaru (*Vee Talbot*), care a oferit o veritabilă demonstraţie de compoziţie actoricească, într-un rol destul de ingrat. Alături de ea, Mircea Andreescu (*Jabe Torrance*), care valorifică la maximum toate datele unui personaj-pretext. Apoi, Virginia Itta Marcu (*Beulah Binnings*) şi Melania Niculescu (*Dolly Hamma*), care aduc o pitorească pată de culoare, în rolurile lor de cumetre à l´américaine“. (Adrian Popescu, *Gazeta de Transilvania*, 10–11 dec. 1994)

Destul de târziu, la 29 ianuarie 1995, teatrul mai înscrie o premieră în programul său – care de fapt nu e al lui, ci al „Studioului tânărului actor“, condus de Adrian Răţoi şi doar găzduit aici: *Un băiat iubea o fată*, după piesa lui Mircea Ştefănescu *Acolo departe*, prelucrată, regizată, în scenografia şi ilustraţia muzicală a lui Adrian Răţoi, prezent şi în distribuţie. Spectacolul era dstinat tinerilor şi, având în vedere asta, sigur că Adrian Răţoi a comprimat episoadele „romanului dramatic“ – cum şi-a numit piesa autorul – la povestea de iubire, eliminând momente şi personaje complementare. Cât a afectat asta particularitatea piesei, despre care cineva, citat în caietul-program, spunea că „nu poate fi judecată cu raţiunea, ci cu sufletul“, putem doar presupune, dar realizatorul a fost îndreptăţit s-o facă, pentru tinerii aspiranţi la profesia de actor şi pentru tot atât de tinerii spectatori: „Puzderie de adolescenţi, o sală aproape plină“ – nota un cronicar local. Ce adolescent n-ar fi dat fuga la o idilă de dragoste? Dar acelaşi cronicar e îndreptăţit să spună că tinerii trupei „promit, dar povara este prea mare“ şi că „altfel ar i fost dacă piesa s-ar fi derulat sub auspiciile Şcolii Populare de Artă“ (Flavius Obeadă, *Gazeta de Transilvania*, 11–12 feb. 1995).

A treia premieră a stagiunii aduce în faţa spectatorilor o piesă regizată de Mihai Lungeanu, a unui român emigrat în 1972 în Israel, unde a început să şi scrie, cu pseudonimul Naftali Ironi: *Profil de preşedinte* (26 februarie 1995). Scrisă în ebraică, piesa a fost tradusă în româneşte tot de el, cu numele real: Nicu Horodniceanu. (E chiar întrucâtva derutantă indicaţia din caietul-program, care te



Mircea ANDREESCU în *Proces pentru umbra unui măgar* de Dürrenmatt



Scenă din *Proces pentru umbra unui măgar* de Dürrenmatt

face să crezi că e vorba de două persoane: „*Profil de preşedinte*, piesă de teatru de Naftali Ironi/Israel/, în româneşte de Nicu Horodniceanu“.) „Personajele din *Profil de preşedinte* sunt manipulate de mass-media“ – scrie el în caietul-program. „Am descris un destin istoric, aşa cum este el «preparat» în zilele noastre.“ Cinci personaje, în piesă – fără preşedinte, care nu apare. Apar soţia preşedintelui (Ana), un vicepreşedinte (John), doi consilieri de presă, al doilea şi redactor la televiziune (Barbaran şi Edgar), o ziaristă (Sally). Din rândurile Steluţei Suciu reţinem că în piesă „sunt puse în discuţie [...] mecanismele puterii, confecţionarea imaginii unui preşedinte“ şi că „secvenţele comentariului dramatic se înlănţuie, vizând întreaga reţea a raporturilor interumane [...] într-un context social guvernat de ideea dominării […] Am reţinut interpretarea actriţei Viorica Geantă-Chelbea (*Barbara*, consilier de presă), care vădeşte o salutară dispoziţie către finisarea fiecărui gest, a fiecărui cuvânt, printr-un joc complet, plin de culoare. Mircea Andreescu (*Edgar*) confirmă autentica sa «clasă». Contribuţii la succesul premierei aduc actorii Paula Ionescu, Nina Zăinescu şi Mihai Giuriţan. Un spectacol făcut cu seriozitate, lucid gândit“ (*Ecran Magazin*, nr. 11/209, mart. 1995).

În fine, la 26 martie 1995, are loc premiera unui spectacol într-adevăr de anvergură, realizat de regizoarea Louise Dănceanu: *Insula purpurie* de Mihail Bulgakov, primită cu elogii de comentatori. Reprezentaţia „s-a dovedit a fi cu adevărat un spectacol teatral apropiat de valoarea echipei teatrului braşovean“ – declară Alexandru Ţion, în *Transilvania Expres*. Piesă scrisă în 1927 de Mihail Bulgakov, celebru printre altele prin romanul său de circulaţie internaţională *Maestrul şi Margareta*. Text-alegoric, de fapt, de structură paradoxală şi parodică. Un scriitor, care publică în diverse reviste sub pseudonimul Jules Verne, predă unui teatru o piesă aşa-zis actuală, a cărei acţiune prezintă „o insulă locuită de băştinaşi roşii, care trăiesc sub stăpânirea harapilor albi“. Directorul o identifică drept *ideologică până în măduva oaselor*, dar cenzorul de care depinde aprobarea urăşte de moarte alegoriile: „Pe dinafară e alegorie, iar pe dinăuntru e un menşevism de-l tai cu toporul!“ – proclamă el. Într-un interviu publicat în *Gazeta de Transilvania* (25–26 mart. 1995), Louise Dănceanu spune că piesa „are atu-ul unei actualităţi remarcabile [...] Şi, implicit, avertismentul că monştrii nu au murit, că un Dulea – ca să «actualizăm» în termenii a ceea ce s-a întâmplat în cultura română – poate reapărea oricând, chiar dacă în forme mai «democrate» decât înainte“. La rândul lui, Mircea Andreescu, interpretul directorului de teatru, declară că a fost „interesat de faptul că în această piesă există o mare doză de actualitate. Există acolo un sistem cu oarecare vechime magică, redat de obiceiurile şi reacţiile personajelor, trupa de actori din acel teatru trăind o stare de provizorat pe care eu am găsit-o similară aceleia din zilele noastre“ (*Astra*, nr. 1/1995). O erupţie îi ucide pe cârmuitorul insulei, harap alb Sizi-Buzi al II-lea, garda, haremul şi jumătate din harapi. Jumătatea din gardă rămasă trece în slujba băştinaşilor şi al unui vânturălume aciuat la curte, Kiri-Kuki, care a preluat cârmuirea şi a schimbat numele insulei, din „Insula băştinaşilor“ în „ Insula purpurie“. „Alături de un scenograf, d-na Doina Antemir“ – scrie Doru Mareş –, „d-na Dănceanu foloseşte întreaga partitură «reală», aşa-zicând, pentru a desena reflexele dictaturii bolşevice în lumea teatrului, într-o viermuială care asimilează eternele mici pasiuni individuale cu vocea activistului de profil, Sava Lukici“ (*Cotidianul*, 29 iun. 1995). Alexandru Ţion rezumă, sugestiv: „Reducerea «băştinaşilor roşii» la stadiul animalic, de simplu cârd de păsări de casă, economia de replici şi fluidizarea discursului scenic şi planurilor, mişcările de prim-plan şi de adâncime, luminile şi umbrele, ilustraţia muzicală şi nu

în ultimul rând scenografia Doinei Antemir, ingenioasă, lipsită de fast şi opulenţă, sunt elemente ce au concurat în mod fericit la reuşita spectacolului". (*Transilvania expres*, 30 mart. 1995)

Am văzut spectacolul şi păstrez imaginea unei desfăşurări vaste de planuri şi personaje, într-o alternanţă dinamică de episoade curente şi imaginare, cromatică fascinantă de – culori, roşu, galben, verde, brun, alb –, contrastând cu cenuşiul impersonal al scenei goale, unde directorul ipoteticului teatru se agită să anime trupa la închegarea unei montări *ideologice* care să satisfacă pretenţiile cenzorului nevăzut, dar atotprezent, a cărui voce o auzim numai din fundul sălii, rostogolind peste capetele noastre replici metalice, sentenţioase, de autoritate surdă la convenţii şi originalitate în artă. (Bine aleasă vocea baritonală a lui George Custură, implacabilă în replici, fără inflexiuni, *pietre* aruncate dintr-un glas fără simţiri şi opac la raţiune, care te loveau, parcă, tocmai când savurai mai entuziasmat parabola.) Excelentă prestaţia scenică a inimosului director întruchipat de Mircea Andreescu, nervos şi lucid, precipitat în definitivarea scenică a unui text semnat cu iz de parodie la Jules Verne şi multitudine de indicaţii date unei trupe neomogene, care nu asimilează uşor subtilităţile unor subtexte şi trăsături ale fabulei încredinţate. Şi obişnuiţii noştri cronicari locali, din care am tot citat, se exprimă admirativ despre interpret şi partenerul său în rolul dramaturgului şi băştinaşului ajuns cârmuitor. Steluţa Pestrea Suciu: „Din numeroasa prezenţă scenică, trebuie relevate câteva interpretări, care coordonează întreaga demonstraţie: Mircea Andreescu (*Ghenadi Panfilovici* şi *Jacques Paganel*), printr-un joc subtil şi inteligent, demonstrează înţelegerea metaforei întregului spectacol; George Tudor (*Dâmogaţki*, tot el *Jules Verne* şi *Kiri-Kuki*) dispune de un «stil» personal în interpretare, convingător, ştiind să îmbine cuvântul cu gestul expresiv". (*Ecran Magazin*, nr. 17/215, 1–7 mai 1995) Adrian Popescu – căruia îi dau mai mult spaţiu, pentru că nu prea ne-a familiarizat cu aprecierile – precizează că meritele aparţin deopotrivă şi interpreţilor, „majoritatea jucând roluri duble [...] în primul rând lui Mircea Andreescu, actor de o forţă şi o rigoare proprii doar aleselor personalităţi ale scenei, care face în *Ghenadi Panfilovici* unul dintre cele mai bune roluri ale exemplarei sale cariere, oferind un recital cum de mult nu am mai văzut pe scena braşoveană. Alături de el – Tudor George, actor complet, trecând fără niciun efort aparent de la jovialitatea comică [...] la încrâncenata răzvrătire tragică din final". În concluzie, spune dânsul, „credem că acest spectacol va rămâne unul de referinţă în palmaresul din ultimii ani al teatrului braşovean" (*Gazeta de Transilvania*, 30 mart. 1995).

Nu ştiu de ce, Roman n-a mai notat, din această stagiune, în riguroasele sale evidenţe despre cronologia spectacolelor, numărul de reprezentaţii al fiecărei premiere, cu care ne obişnuise. Aşa că nu ştiu ce frecvenţă a avut *Insula purpurie* la public.

La 2 aprilie 1995, Vitalie Bichir se reabilitează, să zicem aşa, realizând, împreună cu colegul său de generaţie Marius Cisar, spectacolul cu piesa în două personaje a lui Matei Vişniec, *Buzunarul cu pâine*. Dramaturg jucat pentru prima dată la noi, în 1990, în regia lui Nicolae Scarlat, mai întâi la TVR cu *Şi cu violoncelul ce facem?,* iar imediat apoi la Piatra Neamţ, cu piesa mai extinsă, *Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce s-a întâmplat în actul întâi! Buzunarul cu pâine* „s-a născut dintr-o istorie banală" – povesteşte însuşi Vişniec; „trecând într-o zi frumoasă prin faţa unei fântâni părăsite, am avut un dublu şoc. Mai întâi, pentru că un câine, unul adevărat, urla disperat din interiorul fântânii, apoi pentru că nu aveam timp să mă opresc să fac ceva... Dar toată ziua m-am simţit teribil de vinovat." Imaginează, deci, doi bărbaţi care se opresc la marginea unei fântâni secate,

scrutează adâncul, de unde se aude schelălăitul disperat al unui câine, şi, scotocindu-şi buzunarele, dau de bucăţele de pâine pe care le aruncă în gol. Piesa s-a jucat în 1993 la Festivalul de la Avignon.

Descoperirea unui câine într-o fântână de la marginea oraşului – citim într-o relatare semnată de concitadinul lui Vitalie Bichir din Chişinău, Dumitru Crudu – „le va include pe cele două personaje (cu baston şi cu pălărie) într-un itinerar spiritual, punctat mai întâi de bucuria de a nu mai fi singuri şi de plăcerea triumfătoare că există cineva mai nenorocit decât ele. Pentru că, într-adevăr, cei doi vagabonzi, care se antrenează în nişte dialoguri interminabile despre cum poate fi salvat un câine dintr-o fântână, sunt cu mult mai nenorociţi. Adevărata problemă ar fi chiar salvarea lor“ (*Astra*, nr. 2–3, 1995). O interpretare pertinentă publică Steluţa Pestrea Suciu, numindu-i pe protagonişti „doi oameni bizari, amestec de vagabonzi şi clovni, amintind de Vladimir şi Estragon din piesa lui Beckett *Aşteptându-l pe Godot“*. Şi ne dă câteva detalii sugestive: „Situaţia îi fascinează: hrănesc câinele cu pâine, dar îl şi lovesc cu pietre, într-un «joc» al culpabilităţii umane [...] Relaţia de autoritate se va răsturna în final, prin căderea aberantă a pâinilor din cer. De data aceasta oamenilor li se va arunca pâinea ca la «nişte câini»“ (*Ecran Magazin*, nr. 50/249, dec. 1995). Spectacol de studio, cu cei doi tineri evoluând corect în rolurile lor.

Revine la Braşov regizorul Cristian Ioan, care a mai pus în scenă aici *Bigamul* de Ray Cooney, şi pregăteşte o piesă a dramaturgului elveţian Friedrich Dürrenmatt, mai puţin cunoscută la noi: *Proces pentru umbra unui măgar* (premiera 8 iunie 1995). Iniţial scenariu radiofonic din 1958, cu acţiune în Grecia antică. Într-o prezentare din foaia-program, A. I. Brumaru citează un fragment din piesă, revelator şi pentru opinia dramaturgului că omenirea se îndreaptă spre o catastrofă atomică: „S-a îndrăznit vreodată să se batjocorească în asemenea măsură nevinovăţia, virtutea, sărăcia, cea mai simplă noţiune umană, sensul adevărat al dreptăţii şi al nedreptăţii? […] Pentru că e clar: dacă în acest oraş nu se poate închiria nici măcar umbra unui măgar, toată economia privată, săpată la rădăcinile ei, se prăbuşeşte şi noi va trebui să o reluăm de unde s-au oprit oamenii cavernelor.“ Ca de obicei, seriozitatea comentariilor succinte ale doamnei Steluţa Pestrea Suciu ne edifică mai bine asupra particularităţii scrierii ce-l defineşte pe dramaturg: „Esenţa gravă a textului este îmbrăcată în haina ironiei, a sarcasmului, a grotescului bizar […] Spectacolul are ritm, notele parodice şi groteşti sunt mânuite cu precizie […] Mircea Andreescu (*Struthion*, dentist) şi Costache Babii (*Antrax*, omul cu măgarul) compun cu mijloace de verificat succes figuri pitoreşti, printr-un laborios joc scenic“. (*Ecran Magazin*, nr. 29/227, iul. 1995)

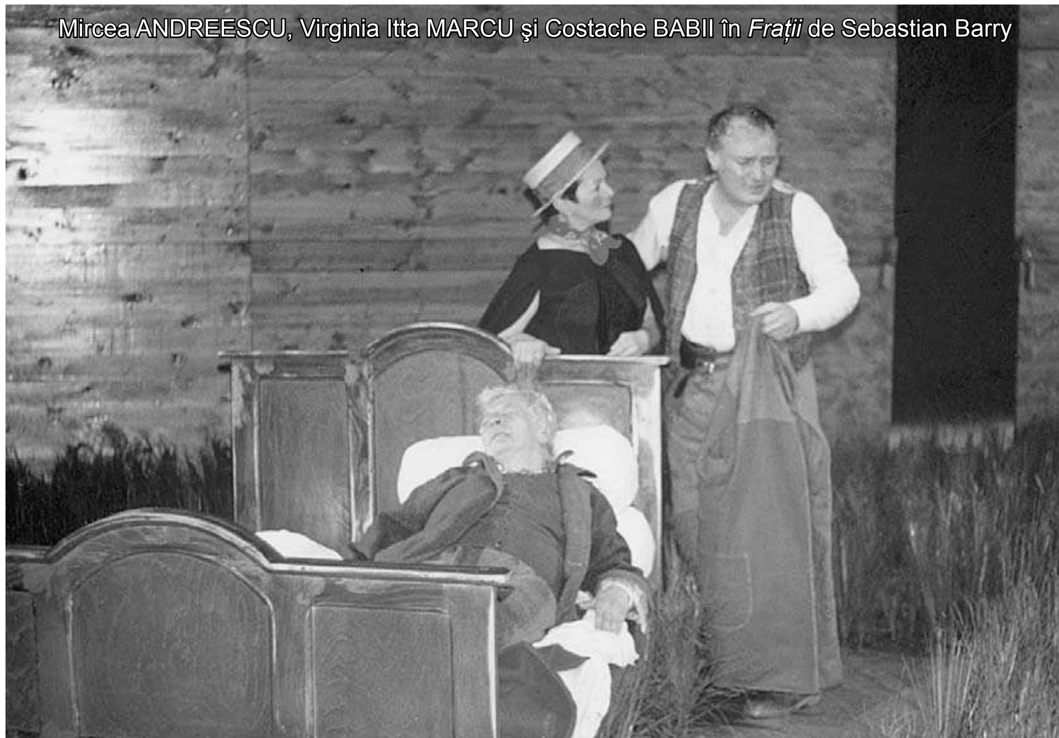
Dar stagiunea n-a mai avut-o pe Paula Ionescu la conducerea teatrului. Decât la început. Teatrul va fi condus interimar de directorul adjunct Iosif Olariu.

STAGIUNEA 1995–1996

Stagiunea începe cu o *capodoperă* scenică: spectacolul *Fraţii*, cu piesa irlandezului Sebastian Barry, realizat de regizorul Alexandru Dabija (22 octombrie 1995). Pe o temă „care-i conferă atributul universalităţii: tema vârstei a treia – bătrâneţea“ – notează în caietul-program Dimitrie Roman. „Este în primul rând o piesă foarte umană“ – i se confesează autorul domnului Roman –, „scrisă pentru oameni şi mai puţin pentru relevarea unor idei. Redactarea ei a reprezentat pentru mine un act de prietenie şi de înţelegere faţă de destinul a doi oameni“ (din caietul-program). Doi minunaţi oameni, *Mick* şi *Josey*, doi fraţi, întruchipaţi aici de *şi mai minunaţii* Mircea Andreescu şi Costache Babii, într-o veritabilă *feerie poetică*



Costache BABII în *Frații* de Sebastian Barry


Mircea ANDREESCU, Virginia Itta MARCU şi Costache BABII în *Fraţii* de Sebastian Barry

imaginată de Alexandru Dabija şi scenografii Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Spectacolele lui Dabija – consemnează Miruna Runcan, care i-a dedicat şi o monografie – au „şlefuirea unei bijuterii [...] construcţii pe larg, în paliere bogate şi foraje în vibraţia cea mai adâncă a unei poetici de metal greu“ (din volumul *Cinci divane ad-hoc*, semnat de dânsa şi regretatul C. C. Buricea-Mlinarcic, Editura Unitext, 1994). Spectacolele sale, scrie şi Marina Constantinescu, „poartă o semnătură inconfundabilă. Clasic şi modern în acelaşi timp.“ Citeşte cu *simţurile*: „Fiorul artistic, magia străbat spectacolele lui Dabija. Intri în spaţiul scenei ca într-un alt univers, uimit, căutându-ţi locul pe gradene şi păşind printr-un lan de iarbă verde proaspătă, care se întinde pe o suprafaţă largă, în stânga cu un pat în care se odihnesc şi visează cu ochii deschişi în amintiri cei doi fraţi, singuratici, în dreapta cu o masă de grădină şi câteva scaune, pe un fundal negru, în care glisează la un moment dat un dreptunghi luminos, ca un ecran, şi unde se ivesc, însufleţite, făpturile invocate de ei. Spaţiu deschis, imaginar, spre o lume lăuntrică ce umple cu fascinaţie şi tandreţe bătrâneţea fraţilor singuratici. După cum le e şi interpreţilor firea, mai nervos şi sarcastic Mircea Andreescu (*Mick*), mucalit şi nostalgic Costache Babii (*Josey*).“ O relatare relevantă îi aparţine Irinei Coroiu: „Spectacolul, în care protagonistă devine memoria afectivă, invocată în scenă printr-un vechi aparat de proiecţie, care redimensionează, pe un virtual ecran al fondului comun de afectivitate umană, un summum de trăiri intime. Sunt imagini vizuale stimulate şi potenţate de senzaţii adiacente, dar de impact imediat: lanul de iarbă [...] prin care păşeşti mai întâi tu, spectatorule, sau aroma lemnului natur al casei generice de la ţară, deopotrivă magazie a amintirilor ori sală de dans etern. Spaţii neconvenţionale care facilitează glisările psihanalitice, întreţinând impresia de existenţă dublă,


Scenă în *Fraţii* de Sebastian Barry

reală sau imaginară, prezentă sau trecută, normală sau arierată. Totul derulându-se în ritmuri când lente, când accelerate, în funcţie de fluxul rememorărilor cu tentă grotesc-nostalgică". (Albumul *Alexandru Dabija – Suită de vorbe şi imagini*, editori C. C. Buricea-Mlinarcic şi Alina Moldovan, Slobozia, 1997) Numind spectacolul „o meditaţie despre senectute", Steluţa Pestrea Suciu notează, în *Ecran Magazin* (nr. 48/246, dec. 1995): „Într-un spaţiu de joc restrâns [...] se desfăşoară drama a doi fraţi bătrâni, celibatari, structuri sufleteşti diferite, izolaţi într-o fermă. Esenţa gravă a piesei cu reverberaţii tragice este dată de meditaţia despre senectute, în sens biologic şi spiritual [...] Cele două personaje capătă prin cei doi actori, Mircea Andreescu şi Costache Babii, valoarea expresivităţii tragicului, a căror interpretare este un adevărat recital de virtuozitate." Interesant e că aceeaşi piesă, montată de Alexandru Dabija peste cinci ani la Teatrul „Odeon", n-a mai avut acelaşi ecou, producându-i Marinei Constantinescu nedumerirea: „Nu-mi dau seama ce anume a inhibat comunicarea lor pe scenă." Şi era vorba de actori cu experienţă, Mircea Albulescu (*Josey*) şi Constantin Cojocaru (*Mick*), care au jucat – zice dânsa – „foarte corect tehnic, dar fără relaţie unul cu celălalt, trist, fără emoţie". Şi gândul se întoarce la protagoniştii de la Braşov, un cuplu pentru care „candoarea gesturilor, puterea de a-l înţelege pe celălalt şi chiar de a face sacrificii pentru el, toate acestea deveneau pe scenă sfâşietoare [...] Poezia relaţiei lor era traversată, la Braşov, de la un capăt la altul, de o emoţie care te tulbura" (*România literară*, 2001). Steluţa Suciu enumeră, în cronicheta sa, şi celelalte şase interpretări: „Fără a beneficia de ample partituri, marcând doar apariţii episodice, Melania Niculescu, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Ioan Georgescu, Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru sunt perfect integraţi în spectacol." Mai contribuie, în roluri de

dansatori, 12 persoane, printre care cunoscuţii actori Constanţa Comănoiu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Vitalie Bichir, Marius Cisar, coordonaţi de coregrafa Malou Iosif, pe ilustraţia muzicală a lui Romeo Chelaru.

La începutul anului 1996, în 28 ianuarie, se prezintă o comedie prelucrată de Sică Alexandrescu după o farsă americană de la sfârşitul secolului trecut, a autoarei Margaret Mayo, *Baby mine*, tradusă cu titlul *Băieţaşul tatii.* Care datează – scrie Dimitrie Roman, în prezentarea din program – „de pe timpul când Chicago era un orăşel ca Râmnicu-Sărat sau ca Tulcea [în 1870 – *n.m.*]. N-aveai de ce să te miri că locuitorii oraşului se cam ştiau între ei, iar sergenţii de stradă cunoşteau figurile mai răsărite din localitate." Montarea i-a fost încredinţată lui Eugen Mercus şi se sconta pe un succes de public – ceea ce pare a se fi întâmplat, cum ne sugerează rândurile din „crochiul teatral" al Steluţei Pestrea Suciu: „Este un spectacol ce înseninează, spre deplina desfătare a publicului" (*Ecran Magazin*, nr. 9/259, 1996). Nu ştiu cine e băieţaşul: din imaginea de pe coperta foii-program ne surâde un puştiulică pe oala de noapte şi cu o pălărie napoleoneană pe cap, iar din replicile reproduse sub fotografiile actorilor am putea deduce ceva, dacă nu suntem prea „scrofuloşi". Astfel, la imaginea Virginiei Itta Marcu e citată replica personajului său, *Miss Petickton*: „Eu sunt directoarea creşei. Îmi daţi sau nu sugaciul?" Păi, dacă e sugaci, n-are ce să caute la creşă şi, mă rog, nu stă pe oală... Altele parcă ar da o idee despre ce e vorba… Sub Radu Negoescu e replica lui *William Harison*: „Mă iubeşte şi mă minte!". *Ketty Harison*, soţia, Viorica Geantă-Chelbea, ne asigură: „Nu, n-am să mai mint niciodată." Iar prietenul lor, *Jimmy Scott*, în imaginea şugubeaţă a lui Gabriel Săndulescu, zice: „Mă întreb dacă o femeie care n-a minţit un pic, ar fi o adevărată femeie?" Ceva mai mult ne dă de înţeles despre farsă crochiul Steluţei Suciu: „Constituită pe baza unor scene de familie, petrecute la Chicago, stârneşte râsul prin comicul tipurilor – un soţ e minţit în mod nevinovat de soţie, încurcăturile produse de prieteni se leagă şi se dezleagă –, răsturnarea situaţilor iniţiale, gesturi şi expresii comice." Şi nu e de mirare că spectacolul „curge fluent" şi actorii „servesc cu talent şi convingere personajele".

A treia premieră a stagiunii aduce în faţă o piesă englezească în premieră pe ţară la noi, *Azilul fericirii* de John Arden în colaborare cu actriţa Margaretta d'Arcy, soţia sa (22 februarie 1996). Având ca temă experimentarea iluziei tinereţii la bătrâni, printr-un elixir descoperit de un doctor supradotat, dar şi supraopresiv cu vârstnicii. Pe care îi tratează ca pe nişte cobai fără reacţie, fără apărare, într-un aşa-zis azil, care e un fel de laborator propriu, spaţiu de claustrare şi de manipulare. „Instituţia este mai presus de om" – îi place să spună şi, în numele acestei formule aberante, terorizează şi supune unor acte de anihilare a personalităţii cinci oameni de vârsta a treia. „Astfel încât" – scrie Adrian Popescu în cronica sa – „pensionarii «Azilului fericirii» sunt constrânşi să accepte o existenţă cvasiobiectuală, la discreţia paranoiei dezlănţuite a unui nou Mengele, ale cărui «cercetări» pentru descoperirea «elixirului tinereţii» releveazǎ [...] universul concentraţionar – departe de a fi devenit doar o oribilă pagină de istorie" (*Gazeta de Transilvania*, 27 feb. 1996). Criticul Doru Mareş scrie în *Cotidianul* o cronică intitulată „Spectacolul unui regizor cu umor special", în care identifică o particularitate de viziune a celei ce l-a montat, Louise Dănceanu: „Textul englezului John Arden este scos din nivelul de farsă tragică – după cum îl categoriseşte criticul D. Roman [*n.m.* – nu e critic!] – şi trimis în acea familie în care regizorul i-a integrat şi pe Goldoni, şi pe Bulgakov. Louise Dănceanu are un umor special, livresc şi elitar, rar scăpat din mână, spre «pactizare» cu aşteptările publicului. De unde şi o explozie [...] a inventivităţii,


Ioan GEORGESCU în *Frații* de Sebastian Barry

corect consonantă cu sensurile oferite de text, liberă în rest de orice prejudecată." Cum regizoarea este şi semnatara ilustraţiei muzicale, ea asigură şi alternanţa dialogurilor definitorii pentru stările personajelor cu inserturile muzicale cântate ca la Brecht. Fantezie şi predilecţie ludică, în traista cu năstruşnice poveşti scenice ale ei Dănceanu! Unde personajele vor desena – şi-l citez pe Doru Mareş – „pe scurt tarele lumii, care garantează imposibilitatea tinereţii cu dublările lor în amintire (*Phineus* – Melania Niculescu), în spirit zoologic (*Hardrader* – Dan Săndulescu), în virilitatea simulată (*Golightly* – Adrian Răţoi), ba chiar în cuponiadă (*Leteuzel* – Luminiţa Blănaru). Se poate spune, însă, că personajul exemplar printre azilanţi rămâne cel construit de dl. Andreescu, răutăcios, priceput în arta manipulării, detaşat, dar, ca toţi ceilalţi, prins, în felul lui, de morbul puterii." În ce-l priveşte pe doctorul *Coopperthwaite* (George Tudor), „acesta e un fel de Giocondă aberantă, jumătate fardat, jumătate îmbrăcat femeieşte, cu un cercel şi cu dublă personalitate" (*Cotidianul*, 8 mart. 1996).

„Oricum, e mai bine mai târziu decât niciodată" – scrie secretarul literar Dimitrie Roman în dubla foaie-program (că nu mai e, de la o vreme, „caiet", cum ne obişnuisem), la lansarea piesei lui Nicolae Goga, *Galeria condamnaţilor*, în premieră la Sala mică, „Studio '82", în martie 1996. Spun „lansare", pentru că scrierea dramatică a lui Nicolae Goga, profesor la Braşov, datează din 1972: abia după zece ani e predată teatrului şi vede luminile rampei (cum figurat se spune) în 1996. De ce? Ne lămuresc, pe rând, autorul şi secretarul literar. Nicolae Goga: „Era în primăvara anului 1971. Terminasem facultatea de un an şi eram profesor. Mi se întâmplase un lucru trist. Un bun prieten reuşise să fugă din ţară în Franţa şi-mi lipsea foarte mult. Atunci începu să mă chinuie duplicitatea asupra a ceea ce este şi ceea ce pare să fie un adevăr, o imagine, un fapt [...] Ideile se nasc când există un pic de durere […] când simţi că trăieşti într-o lume în care totul nu-i decât o imensă minciună." Dimitrie Roman: „Piesa *Galeria condamnaţilor* [...] predată teatrului nostru spre reprezentare în 1982, conţine o idee valoroasă: demascarea cu virulenţă a procesului mistificării adevărului prin artă, în sistemele social-politice bazate pe dogmatism şi totalitarism [...] Repetatele şi riscantele noastre încercări de a obţine aprobările necesare reprezentării acestei piese (regizorul Florin Fătulescu îşi alcătuise şi distribuţia), de-a lungul mai multor stagiuni, s-au izbit, ca de un zid impenetrabil, de vigilenta cenzură comunistă [...] chiar şi atunci când, încercând un subterfugiu, la sugestia noastră, autorul a schimbat numele dramei în *Galeria cu portrete* [...] Şi aşa, trecând stagiune după stagiune, piesa lui Nicolae Goga a intrat în rândul *literaturii de sertar*." Bineînţeles... Cine alcătuia „galeria condamnaţilor"? Cei care rămăseseră în ţară, sub regimul inchizitorial. De altfel, autorul interferează chiar epoca Inchiziţiei cu cea contemporană. Spectacolul este realizat de Ioan Georgescu, actorul care cunoştea piesa din 1982, fiind distribuit atunci de Florin Fătulescu, în tentativa sa de a o înscena. Avem o consemnare, într-un „crochiu teatral" alcătuit ca de obicei de Steluţa Pestrea Suciu, în *Ecran Magazin*, unde spune că e o piesă-parabolă, „legată de filosofia istoriei, dar şi de profunzimile sufletului omenesc [...] Concepţia regizorală demarează printr-un prolog în care spectatorii sunt introduşi de un cicerone într-o galerie de portrete […] Galeria este o metaforă, e spaţiul închis, dominat de forţe malefice, un univers al obsesiilor, al tiraniilor fizice primordiale." Spectacol „dens, incitant" – e de părere dânsa –, unde interpreţii *portretelor* „sunt credibili, au forţă, ştiind să puncteze momentele de maximă tensiune": Corneliu Jipa (*Ducele*), George Custură (*Preotul*), Marius Cisar şi Vitalie Bichir (*Cavalerii*). (*Ecran Magazin*, nr. 19, 13–19 mai 1996).

A cincea premieră a stagiunii e cu un basm de Ioan Gologan (bănuiesc că tot debutant), *Făt-Frumos, voinicul codrului*, spectacol montat şi el tot de un actor, E. Mihăilă-Braşoveanu (nu se specifică data premierei; doar anul: 1996). Aflăm din foaia informativă că Gologan a profesat avocatura şi s-a dedicat şi activităţii literare, cu volume de epigrame şi fabule. Spectacol programat la sala mare, cu doi actori – Anton Blaj (*Făt-Frumos*) şi E. Mihăilă-Braşoveanu (*Împăratul*) –, nouă amatori şi personal tehnic în distribuţie.

La 20 iunie 1996 – premiera a VII-a, cu piesa *Peruca cea mare* de Peter Karvaş (premieră pe ţară). între timp, însă, a fost prezentată publicului versiunea refăcută a spectacolului cu piesa lui Paul Everac *Sculptură în os*, din 14 aprilie 1988, regizată atunci de Dan Alecsandrescu şi interpretată de Dan Săndulescu şi Viorica Geantă-Chelbea, la debutul ei braşovean. Acum, regia noii versiuni a preluat-o chiar Dan Săndulescu, iar rolul interpretat de el cu opt ani în urmă l-a încredinţat lui Radu Negoescu. Versiune pregătită pentru un turneu în Italia, asupra căruia voi reveni, după relatările despre premiera piesei lui Karvaş.

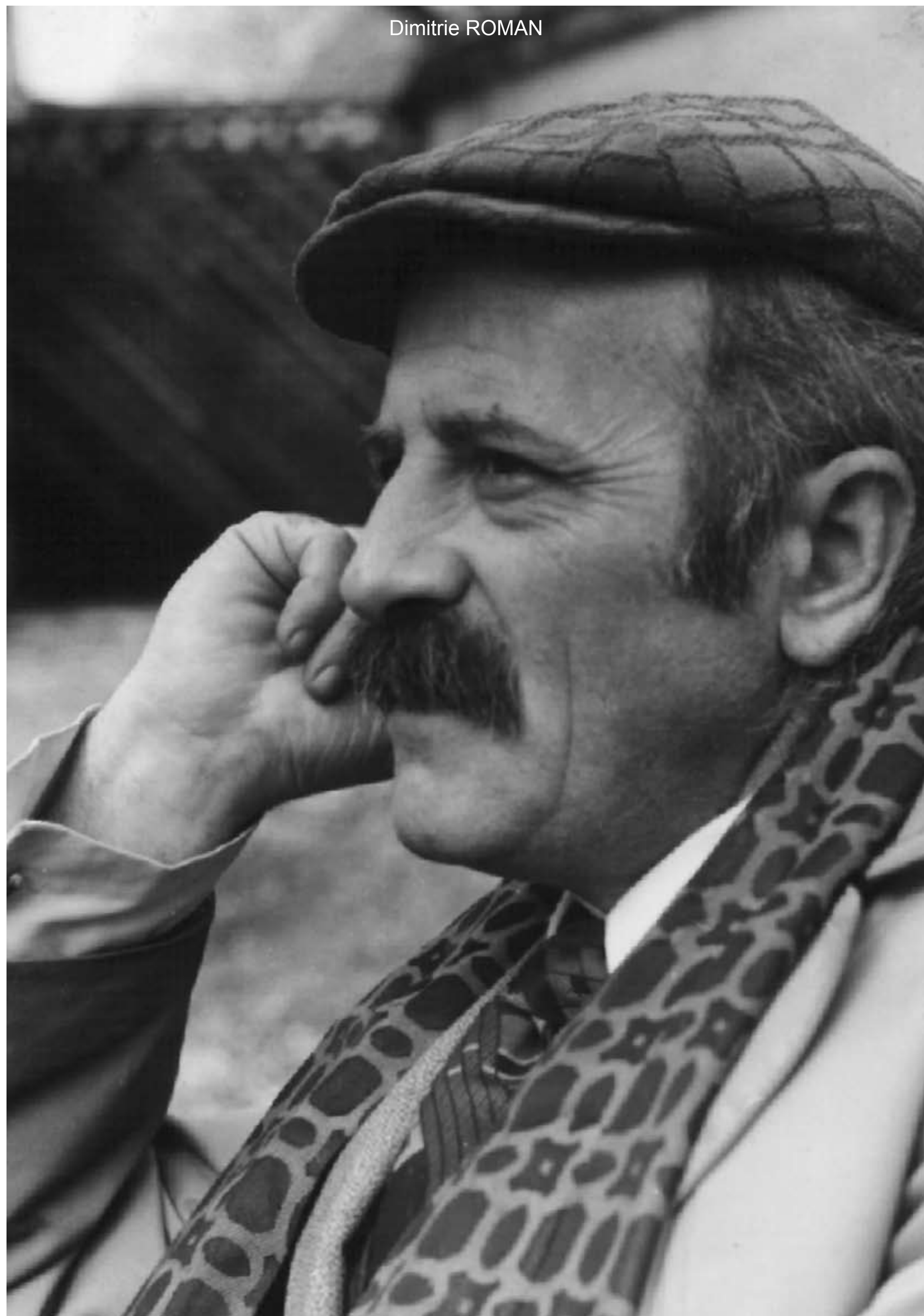
În contextul stagiunii, piesa lui Karvaş ar fi a treia care ilustrează oprimarea destinului individual într-o societate dominată de totalitarism şi legea bunului plac, după *Insula purpurie* şi *Galeria condamnaţilor*. Dramaturgul ceh denunţă absurdul acestei condiţii, cu mijloace ce îmbină coerent grotescul şi tragicul, construind o pilduitoare pledoarie dramatică pentru apărarea identităţii şi demnităţii fiinţei umane. În *Transilvania expres*, Alexandru Ţion îşi numeşte cronica „O meditaţie asupra condiţiei umane“, tot astfel socotind-o, în *Ecran Magazin*, Steluţa Pestrea Suciu: „o metaforă a condiţiei umane“. Aflăm din cronici că principalii eroi sunt Generalul şi Peruchierul, în jurul cărora se concentrează acţiunea, prototipuri – la antipozi – de călău şi victimă. Spectacolul a fost regizat de Mihai Lungeanu, care a conceput şi viziunea scenografică a decorului, apreciată de ambii cronicari: „Un ansamblu de plase, insinuând permanenta ameninţare şi permanentul joc ce se ţese în jurul nostru, în aşteptarea victimelor, alese după capriciile puterii“ – scrie Alexandru Ţion; „Inspirat cadrul scenografic, în care se ghiceşte plasa (zăbrelele) ce trece dincolo de scenă, prelungită fără capăt, ca un simbol al sugrumării individului într-un sistem agresiv politic“ – comentează Steluţa Pestrea Suciu. Tot dânsa se referă la „cele două personaje-pilon, *Generalul* şi *Peruchierul*, călău şi victimă“, roluri interpretate de Costache Babii şi, respectiv, Mircea Andreescu, „cu o mare bogăţie de nuanţe, consistent figurate scenic“ (*Ecran Magazin*, nr. 30/280, 29 iulie–4 august 1996). Iar Alexandru Ţion îi remarcă tot pe cei doi, dintr-o distribuţie numeroasă: „Mircea Andreescu şi Costache Babii […] au reuşit să dea greutate şi forţă confruntării dintre călău şi victimă, dintre inuman şi uman, exersând fericit o varietate de registre retorice (ironic, comic, grav, filosofic ş.a.), într-o piesă grea, ce nu arareori trimite spre meditaţia hamletiană asupra condiţiei omului în istorie“ (*Transilvania expres*, 24 iun. 1996).

...dar ultima pagină a programului de sală al acestui spectacol conţine o veste dureroasă: dispariţia dintre noi a lui Dimitrie Roman! În câteva rânduri e evocată personalitatea şi contribuţia lui statornică la activitatea acestui teatru, de care a fost legat un sfert de secol şi pe care l-a iubit cu pasiune: „Greu de imaginat o premieră la Teatrul «Sică Alexandrescu» fără Dimitrie Roman. De aproape 25 de ani destinul lui a fost legat de istoria şi viaţa acestui teatru. L-a iubit şi l-a slujit cu devoţiune, uneori chiar cu patimă. Ca regizor, a fost un prieten al actorilor. Ca dramaturg, i-a preţuit pe regizori. Ca secretar literar, i-a respectat pe cronicarii şi istoricii

teatrului. Generos cu toţi ceilalţi, nu s-a menajat pe sine. De altfel, aşa ne-a şi părăsit: din prea multă dragoste de teatru.“ La doar 59 de ani!

Dar ce s-a întâmplat? Dimitrie Roman a ţinut să însoţească, în turneul din Italia, desfăşurat între 10 şi 18 mai, mica trupă care urma să prezinte – la Veneţia, Florenţa şi Roma – piesa lui Paul Everac *Sculptură în os*. Deşi medicul l-a prevenit să nu se ducă, fiind cardiac… Dar cine n-ar fi făcut-o, într-un asemenea prilej unic de a vedea comorile artei italiene, la faţa locului? S-a dus şi... îl citez pe Dan Săndulescu: „A făcut un infarct şi a murit exact înaintea spectacolului de la Florenţa. Noi n-am aflat decât după reprezentaţie. A fost o grea lovitură pentru noi, dar şi pentru teatru. Mitică Roman a pus o cărămidă solidă la construirea imaginii teatrului braşovean. Îţi dai seama că turneul nu ne-a mai priit“ (din convorbirea cu Steluţa Suciu, în volumul din 2006, p, 126). Pregătise Dimitrie Roman pentru turneu şi un caiet-program cartonat, cu o fotografie a interpretei Viorica Geantă-Chelbea într-una dintre cele trei ipostaze în care apărea (*Nuţi*, fată în casă, *Nuni*, fiica profesorului Pompiliu Polescu şi *Nuşi*, iubita lui la tinereţe), cu un pahar în palmă, o mână ridicată ca la un festin, ochi aprinşi de strălucire, şi, pe fond verde, titlul în italiană: *Scolpito in osso*. În interior, date despre Braşov, socotit al doilea oraş din ţară pentru numărul de locuitori şi importanţa socio-economică, seculara tradiţie culturală şi edificii în domeniu, în trecut şi astăzi, o sumară prezentare a istoriei teatrului braşovean, care va sărbători în iarnă semicentenarul existenţei sale, cu peste 340 de premiere prezentate, nume de dramaturgi români şi străini, seria Festivalurilor de Teatru Contemporan, devenit Internaţional şi ajuns la a XI-a ediţie. La Veneţia îi ia un interviu lui Paul Everac, directorul Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umanistice, pe care îl va publica apoi prietenul său Alexandru Ţion, după transcrierea de pe casetă audio, în *Transilvania expres*, la 10 iunie 1996. Reţin, din spusele domnului Everac, cum a fost prezentat şi primit spectacolul la Veneţia, unde există un singur teatru, o sală mare şi o trupă flotantă, „pentru că aici nu rezistă nici zece spectacole“. S-a jucat în româneşte, cu textul tradus în programele de sală (altele, completate astfel, faţă de ce am văzut eu): „A fost urmărit cu cartea în mână, aşa cum se urmăreşte o partitură la filarmonică... Şi aţi văzut că lumea a părut destul de mulţumită, dacă nu chiar foarte mulţumită.“.

În revista *Astra* – ciudată coincidenţă – două relatări „in memoriam“: una chiar a lui Dimitrie Roman despre colaboratorul revistei, profesorul Emil Chiriac, alta a redactorului Brumaru, semnată cu iniţiale A.I.B., despre Dimitrie Roman însuşi. „A trecut în veşnicie la Veneţia [inexact: la Florenţa – *n.m.*], sufletul lui se va fi întors acasă, spre a-i da un ultim ocol pământean, cu o gondolă. Înaintea plecării, mi-a spus că se internează preventiv; inima îi dăduse semnul? Mi-a încredinţat, pe lângă alte materiale, un set de poeme, mi-a mărturisit că n-a publicat niciodată poezie, ţinea să le vadă tipărite, se gândea la o carte [...] Dumnezeu să te odihnească, Mitică!“ (*Astra*, nr. 1–2–3/1996). În numărul următor, zece eşantioane poetice din ciclul *Definiţii*, pentru un proiectat volum, *Aşteptări*. Precizează Brumaru (A.I.B.): „De la debutul său (înregistrat în 1970 cu poezia *Pasărea aceea*, în «Caietele de literatură ale Asociaţiei Scriitorilor din Braşov») n-a mai publicat niciun poem, nutrind în secret şi trudind într-o stare de discreţie «conspirativă» la alcătuirea unui volum de versuri [...] Volumul *Roata lumii* (sau *Eu, poetul nimănui*), predat în 1986 Editurii Dacia din Cluj-Napoca, din motive necunoscute autorului, n-a apărut nici în ziua de astăzi, după un deceniu. Dezamăgit şi plictisit de atâta aşteptare sterilă, s-a hotărât brusc, după cum se vede, să dea publicităţii câteva dintre


Dimitrie ROMAN

poemele sale, mai noi sau mai vechi, ceea ce echivalează cu un timid gest al încercărilor de a scoate la lumină o parte a literaturii de sertar."

„DIMITRIE ROMAN:

Definiţie I
Oul –
o superbă
conjuncţie
între
două păsări.

Definiţie III
Oul –
sferă elipsoidală
eternul rotund
ce se rostogoleşte vital
dintr-o zburătoare
în alta.

Definiţie IV
Oul –
mustind
în sine
de visul 'nălţării
la cer."

Prea devreme... Mult prea devreme '*nălţarea lui la cer*, la 59 de ani, când maturitatea se împlineşte fericit cu o experienţă pilduitoare, într-un apogeu de desluşire a tainelor lumii şi artei. Cu luciditatea ochiului fixat miraculos pe linia ce uneşte *terre-à-terre*-ul cu ficţiunea, din perspectiva celui care a citit cu aviditate şi pasiune ce au scris alţii în termenii regnului dramatic ce-l interesa. Şi tot din perspectiva asta i-a promovat fascinat, în ritualul public al locaşului de artă pe care l-a slujit ani la rând cu devotament; i-a îndemnat şi pe alţii să încerce în scris, iar pe unii să persevereze; a dat el însuşi exemplu de cutezanţă în materie şi a ţinut să pună în valoare, cu stăruinţă, competenţă şi generozitate, înfăptuirile de transfigurare artistică ale colegilor săi din teatru, pe care i-a reprezentat şi iubit. A fost unul dintre cei mai buni secretari literari din ţară, la curent cu tot ce s-a scris în domeniu şi, în special, despre Teatrul din Braşov; bine documentat, riguros, mereu prezent la consfătuiri şi colocvii (pe care le şi conducea de multe ori), a editat cu consecvenţă adevărate reviste de teatru, prin caietele-program ale spectacolelor; a ţinut o evidenţă minuţioasă a tuturor premierelor ce au avut loc pe scena teatrului din Braşov în cincizeci de ani, din 1946 până în 1996. Eu însumi m-am folosit de ele, scutindu-mă astfel de multe şi obositoare investigaţii prin arhiva instituţiei, şi din cele notate acolo am putut să dau şi eu, la majoritatea premierelor, numărul de reprezentaţii însumat. Au fost notate de dânsul 340 de premiere, până în martie 1996, în liste dactilografiate, ultimele zece completate de mână (a cui?), fără menţionarea numărului reprezentaţiilor şi de spectatori care le-au vizionat. Nimeni, dintre cei ce i-au urmat la secretariatul literar, nu s-a mai încumetat la asemenea evidenţă migăloasă şi exactă. Şi nu ştiu în câte alte teatre ar mai fi.

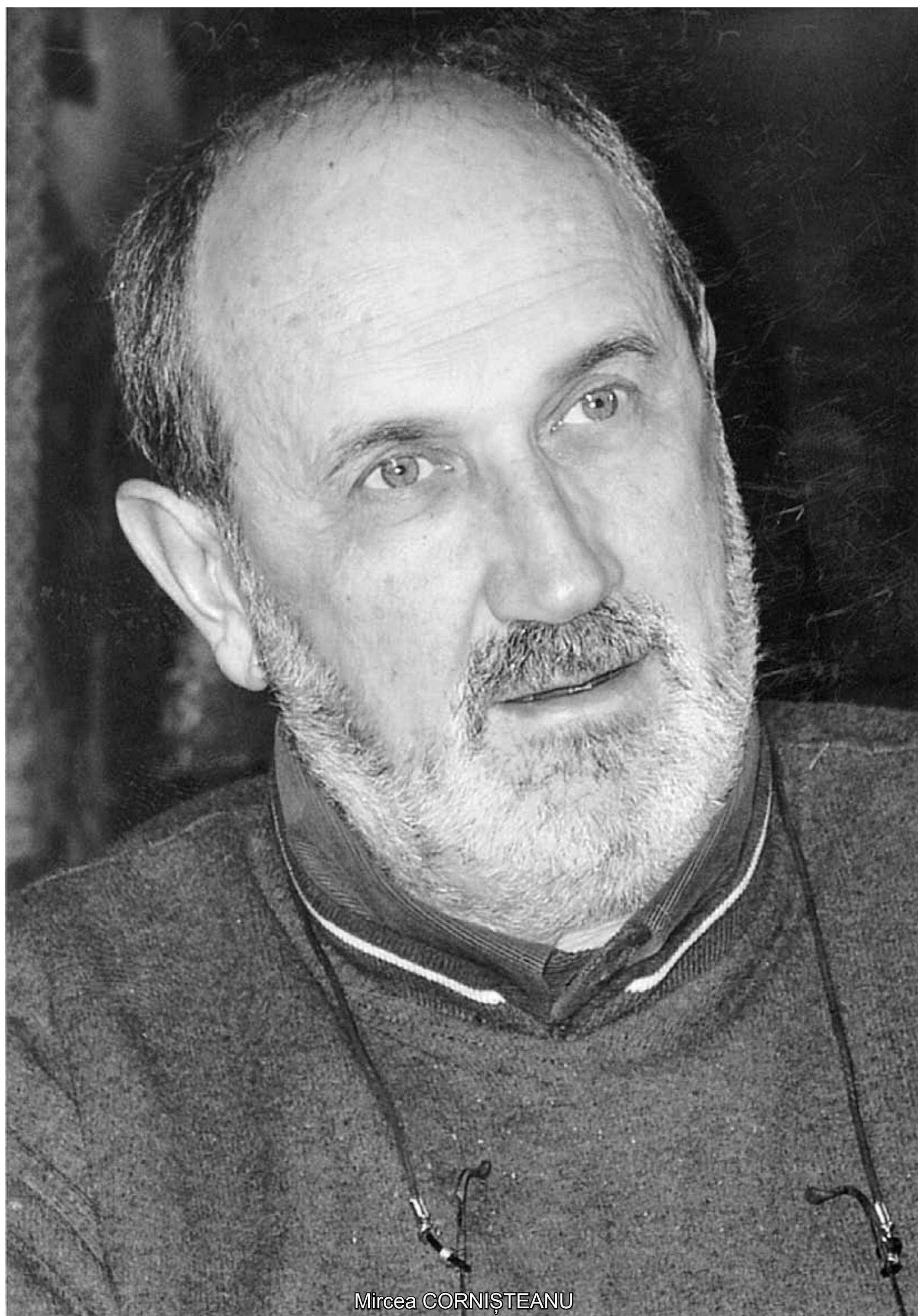
Secretarii literari nu dau interviuri în nume personal. Când sunt solicitaţi, ei vorbesc în numele teatrului, despre repertoriu, proiecte, regizori şi actori, dau informaţii despre spectacole şi audienţă, dar nu despre ce fac şi gândesc ei. Sunt, cum se zice, *purtători de cuvânt*. Dimitrie Roman a avut parte de un interviu personal, cu trei ani în urmă, solicitat de Steluţa Pestrea Suciu, cu care ne-am obişnuit acum, pentru că e o personalitate culturală cunoscută şi apreciată a oraşului, prin prezenţe complementare funcţiei pe care o deţine, ca aceea de dramaturg, de pildă, cronicar al altor manifestări teatrale din ţară, amfitrion al festivalurilor locale de teatru etc. Aflăm, astfel, că întâlnirea lui cu teatrul s-a produs în copilărie: „Primele spectacole m-au fascinat. S-a produs un miracol... un mister ce mi-a marcat evoluţia ulterioară... Aveam oarecare înclinaţii pentru actorie şi o sensibilitate aparte." Dar urmează filosofia… „şi nu-mi pare rău. Este facultatea care-ţi deschide cel mai larg orizont al cunoaşterii umane. Cu o astfel de bază, poţi pătrunde în tainele oricărei arte. Eu am rămas, totuşi, fidel teatrului, cu care am cochetat şi-n vremea studenţiei, jucând teatru de

amatori." Astfel că, mai târziu, după absolvire, în 1972, la solicitarea maestrului Sică Alexandrescu, devine, prin concurs, secretar literar al teatrului. „Dar adevărata mea întâlnire cu teatrul s-a produs în 1976, când am debutat în dramaturgie la Teatrul din Arad. Dan Alecsandrescu mi-a montat, fără să-l cunosc, piesa *Balada celor doi îndrăgostiţi*." A fost lansarea sa în dramaturgie, după care au urmat alte şapte-opt piese, jucate pe scenele teatrelor din Satu Mare, Turda, Bârlad, Braşov, Târgu Mureş, la Radio şi Televiziune. „Ai cunoscut actori, regizori" – spune Steluţa Pestrea Suciu. „Dintre aceste întâlniri, care au fost cele ce te-au marcat în mod deosebit? **D.R.** – M-au marcat mulţi şi-n moduri diferite, în etape distincte ale vieţii mele. Întâlnirea cu Dan Alecsandrescu, care m-a «debutat» în dramaturgie, a fost una benefică, de suflet. Apoi colaborarea cu Mircea Marin şi relaţiile de prietenie care s-au statornicit între noi m-au marcat şi profesional [...] E mare lucru să ai cu cine discuta de la un anumit nivel intelectual în sus. **S.P.S.** – În raport cu teatrul străin, în ce fază crezi că se află astăzi teatrul românesc, şi cel braşovean în special? **D.R.** – Teatrul românesc se află într-un moment de răscruce. O parte a luat-o în sus, pe calea marilor festivaluri ale lumii, cu producţii artistice de valoare incontestabilă, iar alta a apucat-o în jos, situându-se într-o zonă a platitudinii, din care cu zvâcniri încearcă să se salveze. Teatrul din Braşov se află pe undeva cam pe la mijloc. **S.P.S.** – Socoteşti că teatrul are influenţă asupra «calităţii vieţii»? Cum vezi relaţia teatru–spectator? **D.R.** – Teatru fără public nu există. Este axioma pe care am învăţat-o de la Sică Alexandrescu. Aici e ca şi în dragoste: n-o poţi face de unul singur... Publicul face parte din cuplu [...] Dacă poate influenţa «calitatea vieţii»? Evident, dar nu latura ei pragmatică. Poate şi chiar influenţează viaţa spirituală, culturală, dar, din păcate, de această latură a existenţei n-are nevoie toată lumea". (*Ecran Magazin*, nr. 24/119, 21–27 iun. 1993). Mda... Dar mai sunt personaje care ignoră cuplul. „Niciodată nu am vrut să satisfac gustul publicului" – spun ele. „Publicul întotdeauna trage în jos... Publicul e o turmă..." Hm!

Într-adevăr, e greu de imaginat o premieră la Teatrul „Sică Alexandrescu" fără acest om lucid, sensibil, mulat pe sufletul teatrului: Dimitrie Roman! De ce nu-i văd portretul în hall, alături de actorii pe care i-a iubit atât? (Dar acum, în 2012, toamna, au dispărut şi ei !!!)

Definirea unui drum (Mircea Cornişteanu)

Melodramă politică înainte de inaugurarea noii stagiuni, 1996–1997. Fiind vacant de mai mult timp postul de director al teatrului, se organizează vara un concurs pentru ocuparea lui. Şi cum regizorul **Mircea Cornişteanu** se afla în teatru, pregătind spectacolul *Tartuffe* de Molière, e îndemnat să participe la competiţie. Şi iată ce declară, într-o convorbire cu Magdalena Boiangiu, pentru revista *Teatrul azi*: „Nu de mult a apărut în viaţa mea o nouă iubire, şi anume teatrul din Braşov, unde am devenit director. Aproape peste noapte şi fără premeditare. De vreo lună repetam la Braşov *Tartuffe*, cu cea mai bună distribuţie posibilă în acest colectiv. Am fost extraordinar de mulţumit de modul în care actorii mi-au venit în întâmpinare, de atmosfera plăcută de la repetiţii şi de eficienţa muncii. Într-o seară, în timpul unei pauze de repetiţii, câţiva actori şi directorul adjunct al teatrului m-au întrebat dacă n-aş vrea să devin director, fiindcă a doua zi urma să fie concursul pentru acest post. Se înscriseseră trei persoane, dar, după părerea lor – şi a mea – niciuna nu era potrivită, şi nici dorită de ei. Am acceptat (deşi nu m-a interesat niciodată vreo funcţie), simţindu-i alături pe cei mai importanţi artişti din teatru. De

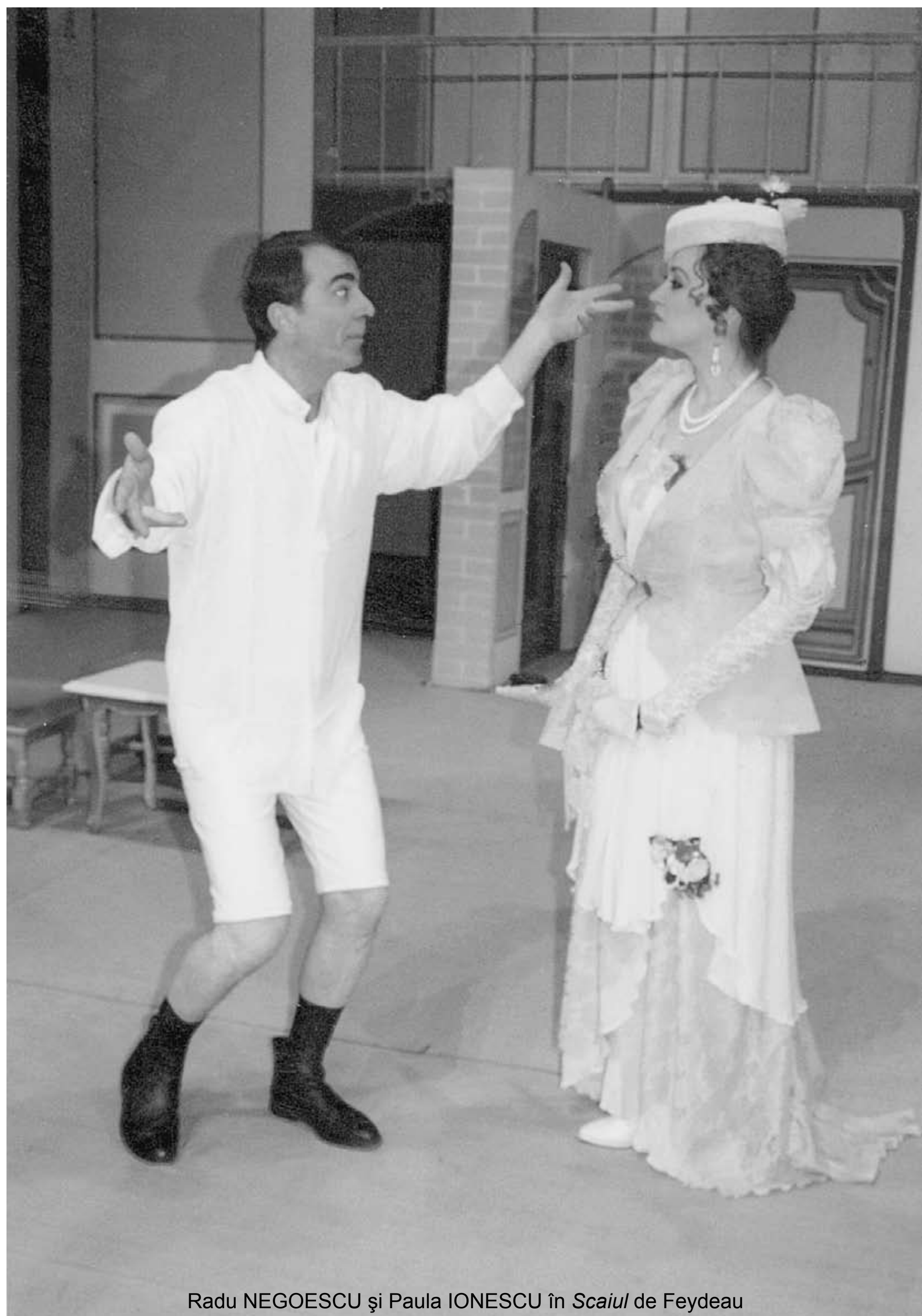

Mircea CORNIȘTEANU

a doua zi am devenit un om cu program“ (*Teatrul azi*, nov. 1996). Cornişteanu rezumă, însă, acţiunea la un singur moment. Aflăm dintr-o relatare ulterioară, din *Adevărul*, cu titlul „Melodramă politică la teatrul *Sică Alexandrescu* din Braşov“, că a fost de fapt un concurs în... două episoade: „Primul episod s-a consumat în 10 iulie a.c., când, conform declaraţiei lui Mircea Cornişteanu, concursul organizat de Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Braşov, l-a declarat câştigător [...] În luna octombrie, însă, conducerea teatrului este anunţată că ceea ce s-a petrecut în data de 10 iulie nu a fost un concurs legal, pentru că organizatorii nu au ţinut cont de prevederile Ordinului 1057/1 august 1994, care impune prezenţa în comisia de examinare şi a unui reprezentant al Consiliului local. Ca urmare, Consiliul local a hotărât organizarea unui nou concurs, în data de 7 noiembrie a.c.“ Se poate pune întrebarea cine trebuia să organizeze, de fapt, concursul: Inspectoratul Judeţean de Cultură sau Consiliul local? Şi cum hotărăşte Consiliul local organizarea unui nou concurs, anulându-l pe acela al instituţiei superioare ierarhic? Mă rog – întrebări formale acum; important e să vedem cum a decurs concursul din episodul al doilea, organizat de Consiliul local... Mai întâi, cu stabilirea unei comisii de examinare formată din cinci persoane, sporită apoi la unsprezece; apoi cu apariţia unui contracandidat, în persoana regizoarei Louise Dănceanu, absolventă a Academiei de Teatru şi Film în 1995, care şi-a depus dosarul după expirarea termenului de înscriere; la interviul lui Mircea Cornişteanu s-au aflat în sală doar şase membri ai comisiei, doi au apărut „după consumarea celei mai consistente părţi“ şi abia după alte zeci de minute a venit şi viceprimarul. Notarea s-a făcut în secret, pe bileţele nesemnate, „fără să se discute calitatea interviurilor“, iar examinarea „s-a desfăşurat cu o comisie care s-a reunit în funcţie de orarul trenului“. Întârziaţii au putut evalua calitatea interviului „din procesul-verbal“, iar consilierul-şef al Inspectoratului Judeţean de Cultură se plânge că dl. Cornişteanu îl vizează numai pe el, pentru că este membru PDSR: „Acesta este tonul muzicii în perioada actuală“. Aşadar – continuă relatarea –, „dintr-o istorioară presărată cu mici orgolii şi interese locale, dăm într-o melodramă politică“ (Viorica Rusu, *Adevărul*, 16 nov. 1996).

STAGIUNEA 1996–1997

Stagiunea teatrală debutează cu două spectacole pregătite de Mircea Cornişteanu. Unul anterior, la Bucureşti, cu Ileana Stana Ionescu şi Mircea Albulescu, *Scrisori de dragoste* de A. R. Gurney (premiera braşoveană la 3 septembrie 1996), celălalt, cu binecunoscuta comedie a făţărniciei purtătorilor de sutană preoţească, precum impostorul *Tartuffe* de Molière, satirizat acid în comedia cu acelaşi titlu (premiera la 29 septembrie 1996). În privinţa primei piese, despre care cronicarul Victor Parhon spunea că se integrează în „zona amintirilor primei iubiri“, zonă în care „se intră ca într-o biserică, cupluri renumite au interpretat-o pe diferite scene, printre ele figurând însuşi autorul, A. R. Gurney. „Nimic mai firesc, deci“ – scria Victor Parhon –, „ca ea să se joace şi pe «Broadway-ul nostru», adică la «Nottara», şi să aibă şi aici un succes considerabil.“ Piesa a fost reprezentată, deci, în premieră românească, la Teatrul „Nottara“, cu George Constantin şi Irina Mazanitis, în regia celui pe care îl regăsim acum la Braşov – Mircea Cornişteanu –, şi reluată, apoi, cu Ileana Stana Ionescu şi Mircea Albulescu. Zona primei iubiri, de care vorbea Victor Parhon, cu cât e evocată mai firesc, mai simplu, fără „artificialităţi de construcţie sesizabile, cu atât are mai multe şanse să placă şi să impresioneze. Până la lacrimi, inclusiv [...] Mai ales dacă povestea e scrisă inteligent, adică nu numai cu nostalgie, ci şi cu umor suculent şi ironie acidă, astfel încât să se poată ajunge până la urmă


Tartuffe de Molière; în prim-plan, Costache BABII


Radu NEGOESCU şi Paula IONESCU în *Scaiul* de Feydeau

la o ataşantă tandreţe." Apreciind meritul lui Mircea Cornişteanu în realizarea spectacolului de pe Magheru, criticul subliniază (în *Teatrul azi*, nr. 1/1994): „Niciun artificiu regizoral nu-şi îngăduie să tulbure – cu posibila lui ostentaţie – derularea ping-pong-ului de replici al celor două personaje, excelent diferenţiate temperamental şi psihologic", în stilul celor doi actori de atunci, întru totul valabil şi pentru cuplul de-acum, cu Ileana Stana Ionescu şi Mircea Albulescu, sensibil sincronizaţi în profunzimi şi emoţii, doar prin lectură. „Ce frumos e în septembrie la Braşov!" – declară Ileana Stana Ionescu în programul de sală, parafrazând titlul unei piese scurte de Teodor Mazilu. „Ce frumos începe această stagiune, în aerul pur al acestui oraş, alături de spectatorii pe care-i avem atât de aproape" (la Sala Mică). Iar Mircea Cornişteanu dă glas predispoziţiilor poetice: „Iubirea, ca un vin de viţă veche, înălţându-se diferit în pocalul fiecărui destin…"

A doua premieră a stagiunii aduce pentru prima dată pe scena din Braşov o comedie de Molière, care a produs reacţia indignată a feţelor bisericeşti atunci, în 1664, determinându-l pe regele Ludovic al XIV-lea, protectorul său, s-o interzică: *Tartuffe*. Celebru impostor, găzduit în casa unui burghez bogat şi cinstit, Orgon, căruia îi speculează naivitatea evlavioasă faţă de haina preoţească, pentru a-i cuceri soţia şi în cele din urmă proprietatea. Este primul spectacol realizat cu actorii de aici de către Mircea Cornişteanu de când a devenit director, spectacol pregătit cu mult înainte de învestirea în funcţie. Pe care îl consideră şi actual, în contextul electoral din preajma alegerilor: „Am intenţionat, în primul rând, să povestesc limpede, pe înţelesul tuturor (mă refer, desigur, la spectatorul mediu), istoria lui Tartuffe şi a lui Orgon, adică relaţia dintre un impostor, care a dus arta imposturii aproape de perfecţiune, şi un om cinstit, care s-a lăsat orbit până aproape de incredibil. E o poveste foarte modernă, mai ales acum, în prag de alegeri" (*Transilvania expres*, 28 sept. 1996). Saint-Beuve spunea despre Molière, în *Portrete literare* publicate în 1832, că „face parte din veacul în care a trăit prin pictura unor metehne şi prin folosirea costumelor, dar e mai curând al tuturor timpurilor, este omul naturii umane [...] asemeni lui Shakespeare şi Cervantes" (*Portrete literare*, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 66, 72). Îl putem asocia aici, fără extensia universală cu cei citaţi, şi pe al nostru I. L. Caragiale, care e al timpului său prin metehnele şi costumele (caracterele) zugrăvite, dar totodată al posterităţii, al anilor noştri, care nasc, cu o uimitoare asemănare, Caţavenci, Farfurizi şi *Gagamiţi* în viaţa socială şi politică, în înfăţişări moderne, dar cu metode identice.

Avea dreptate prestigiosul critic Valentin Silvestru să-şi intituleze cronica: „*Tartuffe*, un mit metamorfic?" (Evident – alte măşti, aceeaşi neruşinată ipocrizie!) „Tartuffe e un personaj metamorfic nu doar în timpul de acţiune al piesei, ci în toate timpurile. Forma aceasta de parazitism social e atât de răspândită, şi în morfoză continuă, încât nu se poate să nu te bucure ori de câte ori are loc o dezvăluire şi o pedepsire a făptaşilor din areal." Astfel că „reprezentarea comediei *Tartuffe* corespunde unei nevoi perene de a sancţiona atare inautenticităţi, totdeauna agresive". Şi avem parte de una dintre cele mai complexe analize ale unei montări, cu sugestii vizuale şi argumentări pertinente, din partea criticului care, din nefericire, n-a mai apucat să-şi vadă cronica publicată, la începutul anului următor, pentru că în noiembrie 1996 a decedat, lovit – ca şi Mihail Sebastian – de o maşină. Spune dânsul, referindu-se la nevoia de sancţionare a acestor condamnabile metehne: „Premiera braşoveană o face cu incisivitate şi umor, cu mult umor. Ne distrăm deci din nou la priveliştea făţărniciei, dar şi la cea a credulităţii, ce face atâtea victime azi, ca şi odinioară [...] Spectacolul afirmă că putem fi traşi uşor pe sfoară de tot soiul de ambuscaţi

ce ştiu să se prefacă a fi oameni de condiţie morală şi pe care, la prima vedere, poţi jura.“ Reprezentaţie „îngrijită şi voioasă“, în ambianţa plastică cu gust creată de Puiu Antemir: salon somptuos, perdele înalte, şir lung de sfeşnice „şi un tron înalt şi umblător, caricaturizare a poziţiei pe care se situează Tartuffe“. Aşa-zisul tron pe rotile e prevăzut cu trepte şi pus în mişcare de doi lachei ai impostorului, introduşi de regizor. Costumele fastuoase create de Doina Antemir au o singură neconcordanţă: „rochia roză şi obeză purtată de Elmira“. Deşi socotit „cam vârstnic“ de către cronicar, Mircea Andreescu e un *Tartuffe* „insidios, malefic, mieros dar şi fioros [...] purtându-şi masca în chip hazliu şi disimulând abil“. Costache Babii (*Orgon*) „trece cu har de la bucuria ce i-o produc veştile faste despre falsul său amic, la supărarea provocată de cei ce-şi bat joc de ipocrit“, la ameninţările cu dezmoştenirea fiilor, apoi şi la groaza de a fi el însuşi deposedat de proprietate şi închis. Particularitatea interpretului e surprinsă magistral: „Actorul are o lunecare atât de lină prin arcanele rolului şi putinţa de a zugrăvi ipostazele cu atâta măsură şi dulceaţă, încât participă cu bunăvoinţă la avatarurile insului întruchipat [...] artistul are un umor nativ bogat. De unde şi omenia pe care o degajă chiar şi în roluri ce nu se întemeiază pe această însuşire.“ În ceea ce o priveşte pe interpreta Elmirei, „ea trebuie să fie deosebit de atrăgătoare, şi Paula Ionescu este. Ea se cuvine să fie deşteaptă şi vicleană [...] şi actriţa chiar aşa o şi realizează [...] fineţe în statornicie [...]şi o vagă voluptate în farsa erotică [...] şi artista braşoveană ne lasă s-o întrezărim.“ Amintind de „cea mai strălucită interpretare a acestui rol pe scena română“, care a fost aceea a Dinei Cocea, Valentin Silvestru spune că aceea de azi „se apropie de anterioara prin farmecul personal al interpretei şi calitatea prezenţei scenice“. Scena demascării lui Tartuffe va fi realizată cu Orgon ascuns sub tron, de unde va putea auzi avansurile acestuia la adresa soţiei sale şi „va ieşi clarificat, strângându-l furios de podoabele bărbăteşti“. Fata în casă, *Dorina*, este în spectacol Viorica Geantă-Chelbea, „excelând prin vioiciune şi un râs sincer“; pe *Doamna Pernelle*, mama lui Orgon, „a conceput-o cu artă şi în deplină claritate, cu nuanţele implicate, Virginia Itta Marcu“. Şi cronicarul semnalează, în legătură cu ea şi cu ceilalţi trei, „o rostire curată, frumoasă“, în care fraza „are o curgere normală, replica poartă accentele trebuitoare“. Şi apreciază adaosul final ironic creat de regizor, prin manifestaţia spontană de stradă în faţa casei lui Orgon, care, „dacă nu e prea convingătoare artistic, minimalizează în schimb finalul artificios“ (*Teatrul azi*, nr. 1–2/1997, p. 17).

Am văzut şi eu spectacolul „incisiv şi cu mult umor“ elogiat de Valentin Silvestru, m-am amuzat de hazul unor înfăţişări şi scene, de ineditul unor situaţii şi de ritmul dinamic imprimat. Am avut însă senzaţia unei derulări pragmatice a acţiunii, logică, dar parcă puţin expediată, fără ecoul hilar presupus de anumite momente şi reacţii stupefiante în context. Foarte bună interpretarea lui Tartuffe, de pildă, dar nu o creaţie, de care ar fi fost capabil, desigur, Mircea Andreescu. Care şi spune: „...cred că şi Tartuffe avea un plus de complexitate faţă de varianta noastră“ (*vol. cit.*, *La porţile ficţiunii*, p. 133). Iar partenerul său, Costache Babii, precizează: „Spectacolul a plăcut, fără a fi o mare reuşită [...] Mircea Cornişteanu s-a îndepărtat niţel de esenţa personajelor“ (*Histrionia*, p. 70).

Un pas în gol, în golul artistic adică: *Norii* lui Aristofan, din 11 ianuarie 1997. Regia – ne pare rău – Florin Zamfirescu. „Deturnarea lui Aristofan“ – titrează Alexandru Ţion (*Transilvania expres*, 20 ian. 1997); „*Norii* – un spectacol neinspirat“ – îl califică Steluţa Pestrea Suciu (*Ecran Magazin*, nr. 7/309, 1997). Motivele? „Savoarea limbajului piesei se pierde în gesturi stupide erotic, care subminează esenţa acesteia, toate într-o şarjă groasă“ (Steluţa Suciu); „Accentul a fost mutat,

fraudulos, de pe textul literar, pe gestica, exagerat erotizată, a interpreţilor, deci în favoarea unor trucuri spectaculare, din păcate la modă în teatrul contemporan de la noi“ (Alexandru Ţion). Tot dânsul spune că Aristofan face, într-adevăr, aluzie la homosexualitate, dar valoarea piesei „stă în comicul de limbaj, de situaţie, de caracter şi nu în arsenalul erotic al corului sau al discipolilor lui Socrate“. Ce reprezintă Corul? Chiar norii de pe cer, sugeraţi de titlu, întruchipaţi în spectacol de tineri actori, care joacă „cu avânt, dar nefinalizat“ şi cu o rostire deficitară. Păcat!

Până la următoarele premiere, din primăvară, se mai produce un episod hilar din *telenovela* (aşa o numesc eu acum) concursului pentru postul de director al teatrului. Citesc, de data asta în *Adevărul literar şi artistic*, la 26 ianuarie 1997, un interviu cu Mircea Cornişteanu, în care se spune că „uriaşul scandal legat de directoratul Teatrului Dramatic din Braşov (ca gen, adică, nu ca titulatură) nu s-a stins“. Pentru că, la reprogramarea din episodul doi, în noiembrie 1996, s-a întâmplat ca „zarurile să se dovedească măsluite. Nu în favoarea dv., desigur, dv. primind nota 6, în vreme ce contracandidata Luiza Dănceanu [*n.m.* – corect, Louise], cu doar 1,5 ani de practică regizorală..., nota 10!“ Şi Mircea Cornişteanu e întrebat: „Ce vă face, totuşi, ca în loc să vă lăsaţi copleşit de impardonabila ofensă, să... mergeţi înainte (re)înscriindu-vă şi la «ultima strigare», programată – să sperăm, în cadru legal de această dată – pentru 15 februarie a.c.?“ Mircea Cornişteanu reaminteşte că a luat decizia iniţial la rugămintea unor actori de frunte şi a directorului adjunct, Iosif Olariu, pentru că „există aici un colectiv actoricesc, după opinia mea, destul de omogen şi de valoare [...] Am speranţa că, alături de foarte buna trupă braşoveană, vom putea construi ceva“ (Carmen Chihaia, *Adevărul literar şi artistic*, 26 ian. 1997).

Premierele din primăvară au fost: *Scaiul* de Georges Feydeau, regia Ion Lucian (15 martie 1997), *Frankie şi Johnny* de Terence Mc Nally, regia Petre Bokor (4 mai 1997) şi *Repetabila scenă a balconului* de Dumitru Solomon, regia Alexandru Tocilescu (11 mai 1997).

Ion Lucian, întrebat de un redactor de la *Gazeta de Transilvania* de ce montează *Scaiul* de Feydeau, a răspuns: „Pentru că trăim într-o epocă în care avem nevoie, ca de un medicament, de spectacole deconectante“ (15–16 martie 1997). *Hilaro-terapie* – o numeşte el în caietul-program – „a tuturor maladiilor sufleteşti, spirituale“. Într-adevăr, dramaturgul francez excelează în comedii-vodevil, care propagă râsul prin situaţii bufone, quiproquouri abile, ingenioase, replici de haz. La figurat vorbind, *scaiul* este personajul principal feminin Luciette, *amanta-scai*, care se agaţă de iubitul ei şi la mâna căreia râvneşte Generalul Irrigua. Un personaj de un comic savuros este ghinionistul Bouzin, care pendulează năucit între alternativa de ajutor de notar şi autor de cuplete zbanghii. Ambianţa este aceea a Parisului din *La belle époque*, de la sfârşitul secolului XIX. „Ion Lucian şi-a gândit spectacolul în conformitate cu recuzita genului“ – scrie Steluţa Suciu –, „impunându-i fluiditate, unitate, fantezie, joc antrenant.“ Îi are în rolurile principale pe Nina Zăinescu (*Luciette*), Mircea Andreescu (*Bouzin*) şi Costache Babii (*Generalul*). „În miza reprezentaţiei“ – scrie la rândul lui Alexandru Ţion – „s-a plusat mai ales pe dinamica mişcării personajelor, pe imprevizibilul situaţiilor, pe savoarea replicilor şi pe jocul a doi mari actori: Costache Babii (*Generalul Irrigua*) şi Mircea Andreescu (*Bouzin*).“ – *Transilvania expres*, 17 mart. 1997. „*Scaiul* e un spectacol deconectant“ – conchide Steluţa Suciu. „Vorba melodiei de la începutul fiecărui act: «Amusez-vous! Amusez-vous!»“ (*Ecran Magazin*, anul VIII, nr. 16, 1997).

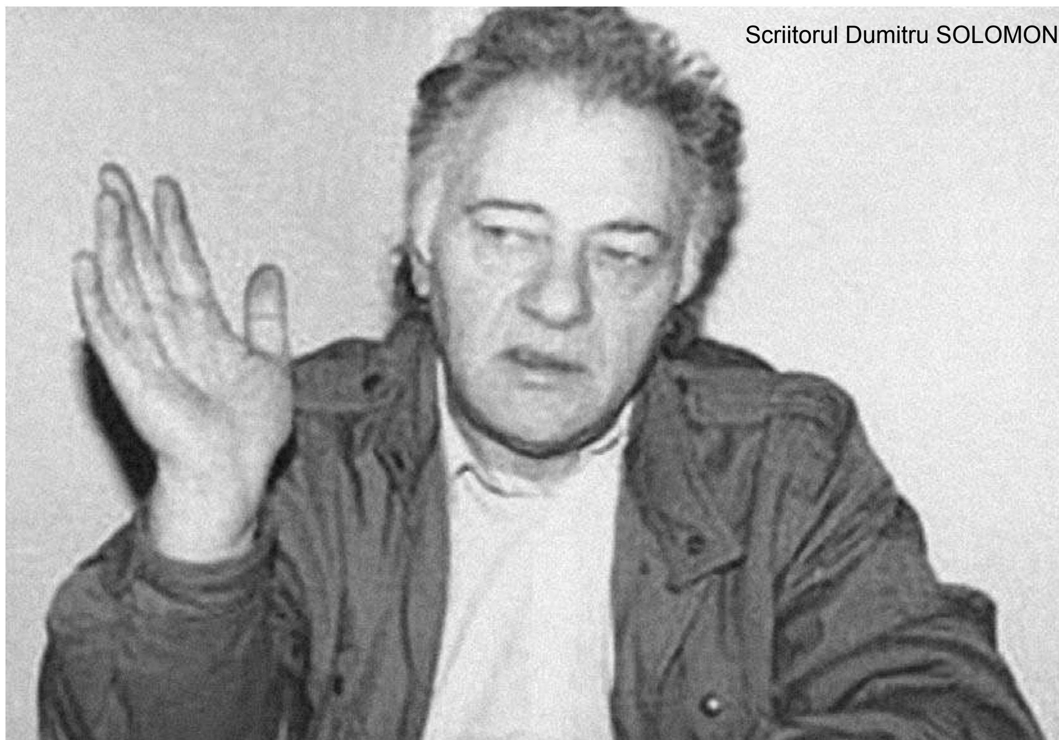
Petre Bokor a montat *Frankie şi Johnny* (titlul complet: *Frankie şi Johnny sub clar de lună*), cu două personaje şi un crainic, „o piesă duioasă, comedie romantică


Ioan GEORGESCU și Mircea ANDREESCUîn *Caruselul* de Vaclav Havel

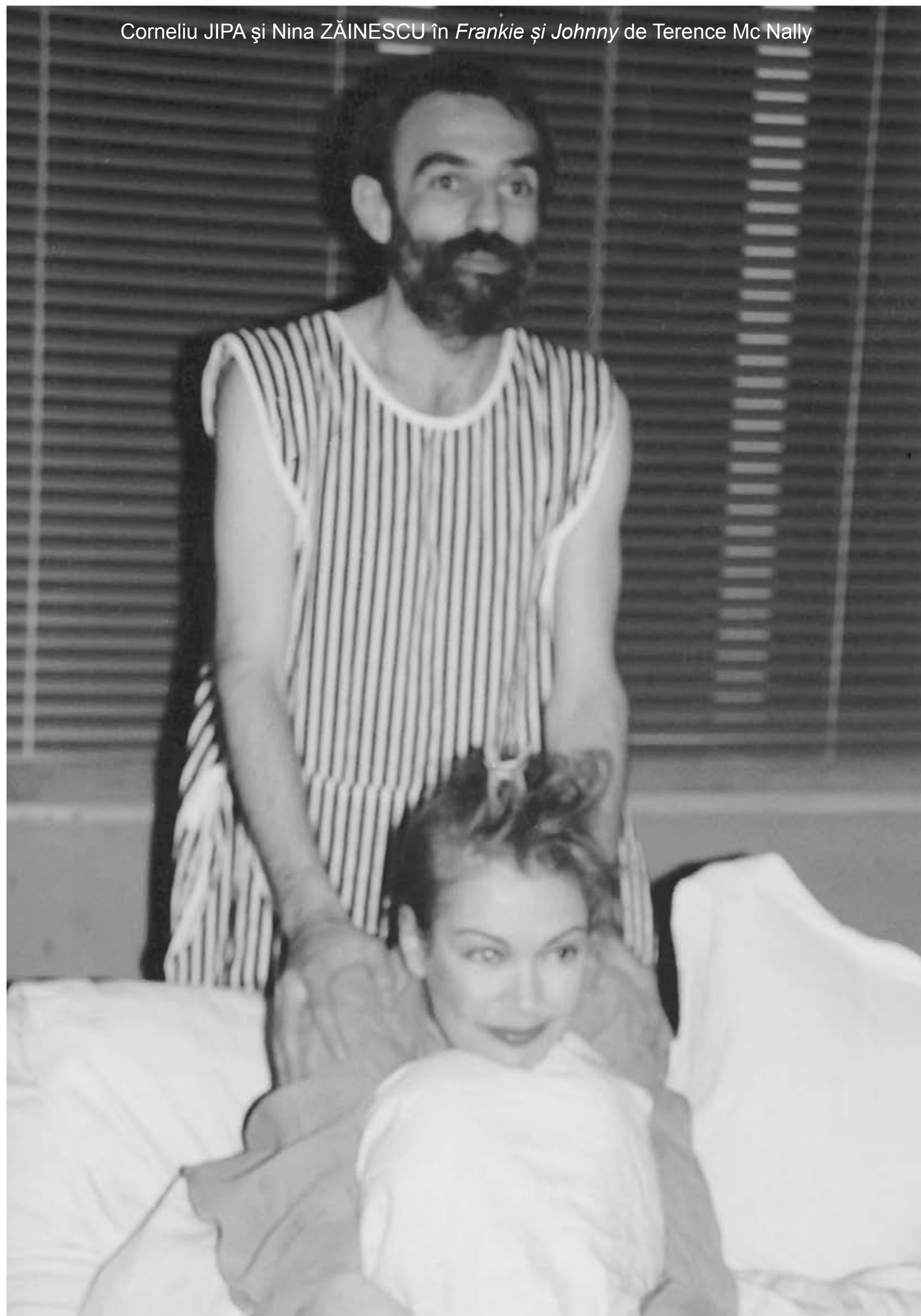

Ileana Stana IONESCU și Mircea ALBULESCU în *Scrisori de dragoste* de Ramsdell Gurney

la care ţin foarte mult şi pe care o găsesc plină de sensibilitate, jovială, umană“ (din interviul cu regizorul, de Steluţa Pestrea Suciu, în *Astra*, nr. 7–9/ 1997). Cei doi actori au fost Corneliu Jipa (*Johnny*) şi Nina Zăinescu (*Frankie*); Vocea crainicului – Marius Dobre. (În 1991, s-a turnat şi un film cu cei doi eroi, în S.U.A., regizat de Garry Marshall, protagonişti fiind celebrii Al Pacino şi Michelle Pfeiffer.)

Dumitru Solomon a avut o ingenioasă idee pentru *Repetabila scenă a balconului*: cine s-ar fi gândit la simbolul acestui accesoriu public sau locativ, cu rosturi diferenţiate de-a lungul vremii? Cândva, îndrăgostiţii cântau serenade sub balcoanele iubitei (de unde şi al nostru cântec interbelic *Sub balcon eu ţi-am cântat o serenadă)* sau în balcon apăreau diverşi oratori, să-şi susţină cuvântările de interes public, social sau politic, să pledeze pentru o cauză de interes general, să însufleţească mulţimea pentru o idee, o acţiune, sau pur şi simplu să se arate la felurite evenimente. (Cum s-a întâmplat acum, când scriu, la căsătoria prinţului Williams al Marii Britanii, când proaspăta pereche a apărut în balcon, însoţită de Regină şi de alte figuri ale Palatului, în ovaţiile mulţimii.) Ideea i-a venit într-o călătorie la Roma, când cineva i-a arătat „balconul de unde vorbea Mussolini“; a făcut atunci legătura cu balcoanele din Bucureşti, „de unde vorbea Ceauşescu şi cei care i-au urmat“; a văzut apoi balconul de la Universitate „şi pe cei care au vorbit de acolo“. Şi astfel a constatat că „balconul este [...] un element politic fundamental, un spaţiu politic“ (conversaţie inedită a autorului cu Marian Popescu, în volumul editat de UNITEXT în 1996, p. 79). Dar piesa nu este o satiră politică, ci o *comedie îngândurată* – cum o numeşte Alice Georgescu –, „specie în care Dumitru Solomon excelează“. O pledoarie, adică, „pentru salvarea ficţiunii, a artei, din tentaculele rapace ale contingentului (al cărui reprezentant cel mai agresiv e, desigur, politicul). Căci doar salvând valorile spiritului, atât de ameninţate de Calibani cu înfăţişări felurite, pot oamenii să-şi salveze fiinţa individuală şi colectivă.“ (De ce îmi vine în minte asociaţia nepremeditată cu „talibanii“ actuali, deosebiţi doar printr-o literă de sălbaticul primitiv shakespearean?) Prezentat la concursul UNITER din 1996, textul a fost declarat cea mai bună piesă a anului anterior, 1995. Membră a juriului, Irina Coroiu justifică opţiunea: „Interesant era că autorul – spre deosebire de alţi confraţi, consacraţi sau nu – nu se lăsase înghiţit de realitatea imediată care-i impusese subiectul, ci o dominase cu detaşare, speculându-i repetabilitatea şi raportând-o nu doar la alte episoade similare ale istoriei umanităţii, ci şi la o capodoperă shakespeareană plasată la polul opus, cel al inocenţei şi candorii absolute, străină de orice vanitate“ (*Scena*, nr. 14, iun. 1999). Aşa cum îşi intitulează şi Alice Georgescu cronica – „Realitate versus ficţiune“ (*Teatrul azi*, nr. 6–7/1997) –, aici evoluează cinci personaje: două actuale, anonime (*A* şi *B*), reprezentând lupta pentru cucerirea balconului, de unde să peroreze, şi trei shakespeariene (*Romeo*, *Julieta* şi *Doica*), alături de un grup de 28 de dansatori, introdus de regizor, de la Compania de dans contemporan „Aleae“ (printre care citesc şi numele unui descendent al familiei de actori şi scriitori, Lucian Sassu-Ducşoara). Dramaturgul scrie o parabolă, cu enunţuri şi personaje abstracte: exponenţii *realului*, cum îi numeşte Alice Georgescu, spre deosebire de ce ai *ficţiunii.* Pomenindu-i pe cei doi anonimi, Irina Coroiu îşi expune impresiile de lectură, spunând că „hărţuiala dintre cei doi actanţi angajaţi în tentativa de cucerire a balconului nu este îngreunată de balastul exemplificărilor cvasiconcrete. Aluziile au un grad de subtilitate sporit printr-o veritabilă strategie a umorului, împănat cu trimiteri pe cât de inedite, pe atât de hazoase.“ Dar spectacolul? Alice Geogescu e de părere că se urmăreşte, ca şi piesa, „cu un interes în permanenţă treaz“, dar nu în totalitate, pentru că „spre surprinderea


Scriitorul Dumitru SOLOMON


Regizorul Alexandru TOCILESCU


Corneliu JIPA şi Nina ZĂINESCU în *Frankie și Johnny* de Terence Mc Nally

celor obişnuiţi cu vitalitatea clocotitoare a mizanscenelor acestui superinventiv regizor, Tocilescu pune în lectură un fel de încrâncenare, de duritate, care crispează pe alocuri umorul, transformându-l în grotesc, şi îngroaşă sensurile, relaxând tensiunea“. Am văzut şi eu spectacolul, şi am avut impresia unui act scenic subţirel, nu atât încrâncenat, cât lipsit oarecum de motivaţie în lupta celor anonimi actuali, împănat cu o colorată pantomimă coregrafică, în costume de epocă, precum cele aristocrate de odinioară, cu eleganţa şi reverenţa cu care ni-i invocă pe nemuritorii eroi ai iubirii, Romeo şi Julieta. Scena e dominată de un balcon, în centru, cu două scări laterale, pe unde urcă *A* şi *B*, din păcate – zic eu – pe un fundal voit neutru, de nicăieri, ca un hău, al scenografilor Puiu şi Doina Antemir. Regizorul „mişcă rafinat grupurile de dansatori“ – zice Alice Georgescu – „(cu ajutorul coregrafei Raluca Ianegic) şi rezolvă inspirat numeroasele «manevre» cerute de text“. În ceea ce priveşte interpretarea, *A* – Adrian Răţoi este „foarte mobil, în ciuda masivităţii“, *B* – Mircea Andreescu, „fără cusur, ca întotdeauna“, *Doica* – Viorica Geantă-Chelbea, „volubilă şi exactă“, iar tinerii Mara Nicolescu (*Julieta*) şi Ion Bechet (*Romeo*) „sunt corecţi“. De acord cu observaţia finală: „Un plus de vervă actoricească ar fi dat, totuşi, spectacolului anvergura pe care, neîndoielnic, o merita.“

Ultimul spectacol al stagiunii, în premieră, s-a prezentat în miezul verii, la 19 iulie 1997, cu piesa dramaturgului şi totodată Preşedintele Republicii Cehe, Vaclav Havel, *Caruselul*. Comedie în două părţi, regizată de Petre Bokor, în premieră pe ţară la Braşov, pe care regizorul o numeşte chiar „comedie politică“, iar pe autor „Un dramaturg la care ţin mult“ (*Astra*, nr. 7–9/1997). Sunt reproduse în caietul-program (redactat, de data aceasta, de Alexandru Ţion) două „argumente“: unul „pentru scriere“, din partea lui Vaclav Havel – „Nu ne putem îngădui să punem totul pe seama guvernării anterioare, pentru că asta nu numai că n-ar corespunde adevărului, dar, totodată, ar diminua obligaţia fiecăruia dintre noi de a acţiona independent, liber, repede şi raţional, în scopul redresării“; altul, „pentru montare“, al lui Petre Bokor – „Este o actualizare după *Opera cerşetorilor* de John Gay şi este scrisă într-o manieră în care actualitatea piesei este stridentă şi stringentă.“ Şi este reprodus, ca motto, un citat din text: „...în lumea asta putredă, poţi face orice pentru parale“. O lume coruptă, unde două organizaţii de tip mafiot, concurente, atentează la tradiţionalele valori morale – dragoste, familie, încredere, demnitate –, sub controlul autorităţilor poliţieneşti. Steluţa Suciu e de părere că, prin lucrarea sa, „cu replici spontane, uneori maliţioase, cu dialog sincopat, scriitorul face o radiografie a unui sistem politic“. În caruselul acestui angrenaj se amestecă personaje de diferite categorii, cu interese convergente: înavuţirea sau puterea: „Compromisul «din umbră» învârte caruselul, vorba unui personaj: «les jeux sont faits»“ (*Astra*, nr. 10–12/1997). În *Transilvania expres* întâlnim o cronică semnată, bănuiesc, cu un pseudonim – Vifor Rotar –, care sesizează în limbajul talentatului dramaturg „accente din Jaroslav Hašek, creatorul celebrului soldat Švejk“. De savuroasă sorginte satirică, adică. Apreciază concepţia scenografică a lui Puiu Antemir, prin care fiecare scenă este „susţinută de un cadru obţinut prin rotirea celui precedent“, astfel că fiecare „pare repetarea, într-un spaţiu modificat, a celei căreia îi succede şi căreia îi preia limbajul“. Sugestie inspirată a caruselului, care se roteşte în virtutea compromisului. „Poliţia şi mafioţii se încârdăşesc sub ochii unei societăţi codoaşe, a cărei imagine exemplară este bordelul“ (*Transilvania expres*, 8–9 nov. 1997). Steluţa Suciu aminteşte şi faptul că reuşita spectacolului se datorează echipei de interpreţi, „bine aleasă“. Citează vreo nouă, din nouăsprezece, dar eu n-am de unde să ştiu ce interpretează dumnealor, pentru că nici caietul-program, nici cronicile, nu le menţionează rolurile.

STAGIUNEA 1997–1998

Cât de ingenioase pot fi pretextele unor piese pentru dramaturgi, ne-o dovedesc şi cele două din primăvara şi toamna 1997: *Repetabila scenă a balconului* de Dumitru Solomon, din luna mai, şi *Tărâmul celălalt* de Duşan Kovačević, din 29 octombrie 1997. Ideea lui Solomon de a figura balconul ca simbol al iubirii în artă şi ca exprimare politică în actualitate, e, în aceeaşi măsură, surprinzătoare şi de efect real; inspiraţia lui Kovačević de a transfera perspectiva cotidiană într-o imagine, de dincolo de viaţă, cu cei ce nu mai sunt, e, de asemenea, neaşteptată şi de interes artistic. Una alternează declaraţiile inimii cu cele ale ascensiunii spre putere, cealaltă cumpăneşte mărunţişurile zilelor cu valoarea lor efectivă în timp. Incitante în gândire, seducătoare în reflectare. Nu întâmplător amândouă spectacolele cu aceste piese au fost distinse cu marele premiu la ediţia a XII-a Festivalului de Dramaturgie Contemporană din decembrie, în acelaşi an, *Repetabila scenă* devenind, după opinia comentatorului local Ion Topolog Popescu, „un spectacol rodat, cu o trupă de balet excelentă şi într-o simbolistică foarte clară şi expresivă" (*Gazeta de Transilvania*, 18 dec. 1997). *Tărâmul celălalt*, în afară de originalitatea ideii, va fi distins pentru transpunere valoroasă, după cum vom vedea.

Mai întâi, împărtăşesc un sentiment personal pe care l-am avut aflând că o parte din spectacol se petrece pe „lumea cealaltă": un fior neplăcut de respingere. Un refuz de a vedea făpturi neînsufleţite, reci, schelete încarnate pentru o demonstraţie teoretică, mă gândeam. Şi interpretul rolului principal, Costache Babii, aminteşte că a trăit ceva ciudat: „Omeneşte mă înfiora, pentru că trăiam prin personaj sentimentul trecerii pe tărâmul celălalt, al morţii. Mai în glumă, mai în serios, frică nu-mi era, deoarece aveam aceeaşi companie, pe colegii mei". (*Histrionia*, p. 95)


Scenă din *Tărâmul celălalt* de Duşan Kovačević

Şi mă grăbesc să spun că am avut o revelaţie spirituală neaşteptată, de frumuseţe şi farmec artistic, deopotrivă determinate de fineţea fanteziei comice a textului şi de rafinamentul interpretării. O proiecţie imaginară încălzită de soare şi de poezie. Pe scena din Braşov – adaug neapărat –, pentru că aceeaşi piesă, văzută peste cinci ani la Teatrul Naţional din Bucureşti (stagiunea 2002–2003), în aceeaşi regie, s-a înfăţişat ca o transpunere profesională cotidiană, fără căldura fascinaţiei.

Duşan Kovačević este un remarcabil dramaturg sârb, cu mai multe piese de teatru la activ – printre care *Spionul balcanic* (1983), *Profesionistul* (1990, jucată şi la noi, în stagiunea 1995–1996, la Naţionalul bucureştean, în regia lui Horea Popescu) şi *Tărâmul celălalt* – şi câteva scenarii de film, printre care cel al lui Emir Kusturica, *Underground*, distins la Cannes cu „Palme d'Or", în 1995. Horea Popescu l-a promovat la noi, convins că e „un scriitor cu vocaţie dramaturgică autentică [...] o teatralitate foarte bogată [...], deşi e balcanic şi operează cu datele specifice acestei regiuni, textele lui au o spiritualitate universală. Dincolo de «culoarea specifică», găseşti mereu sufletul omenesc de pretutindeni" (convorbire realizată de Alice Georgescu pentru caietul-program). Pe scurt, e vorba de profesorul pensionar arheolog Mihajlo, care, aflat în moarte clinică, *trece* în tărâmul celălalt, unde îşi întâlneşte prietenii şi soţia, şi descoperă la aceştia nostalgia pentru viaţa trăită şi prelungită acum într-o continuitate ipotetică generală, cu seninătate fragilă şi glumeaţă. Sunt afectaţi de denaturarea amintirii lor de către cei rămaşi pe pământ şi se arată dezamăgiţi de micimea aspiraţiilor acestora, efemere şi fără noimă. Revenindu-şi şi mărturisindu-le celor apropiaţi revelaţia deşertăciunii scopurilor urmărite şi falsitatea condiţiilor de existenţă, profesorul se revoltă de incapacitatea lor de a înţelege şi a se schimba, furia provocându-i de data aceasta un fatal atac


Viorica GEANTĂ-CHELBEA, Paula IONESCU şi Ştefan ALEXANDRESCU
în *Tărâmul celălalt* de Duşan Kovačević

de cord. Prostia arogantă şi agresivă se coalizează, deci, într-o morală confortabilă, de profit şi egoism. „Dar o călătorie pe tărâmul celălalt alături de Kovačević este şi o miniistorie contemporană a Jugoslaviei" – menţionează criticul Mircea Ghiţulescu, socotind că „acest inimitabil scriitor sârb nu scrie un rând fără a problematiza, în subtile nuanţe, destinul jugoslav" (extras din caietul-program al T.N.B). De remarcat că regizorul, adept al unor construcţii scenice realiste minuţios aprofundate, nu speculează această latură a semnificaţiilor textului, nici la Braşov şi nici la Bucureşti, particularitatea etnică a personajelor reieşind, atât cât trebuie, din text. „Horea Popescu îşi alege din nou un text generos, pe care îl «înscenează» cu acurateţe şi rafinat simţ al umorului" – scrie Gabriela Hurezean (*Naţional*, 6 nov. 1997). „Spectacolul braşovean reţine prin alternanţele feliei de viaţă cu comicul fantastic imaginat de Horea Popescu" – notează, după turneul de la Bucureşti cu alte patru piese, din anul următor, Natalia Stancu (*Curierul naţional*, 26 iun. 1998). Victor Parhon îl vede mai degrabă ca un spectacol „cuminte, dar şi unul de «teatru-teatru», ceea ce nu e puţin lucru" (*Teatrul azi*, nr. 12/1997). Interesantă e interpretarea tărâmului *celălalt* faţă de cel *viu*, al vieţii, la comentatori. Pentru Victor Parhon şi Mircea Ghiţulescu sunt feţele unei medalii: „A*devărul* «medaliei» nu poate fi aflat sau întrezărit decât prin cunoaşterea ambelor «feţe», tărâmul *celălalt* nefiind – poate – decât un revers al *acestuia*" (V.P.); „Lumea de *dincolo* şi nu lumea *cealaltă*, pentru că, între viaţă şi moarte, frontierele nu sunt atât de impenetrabile pe cât ne imaginăm. Şi apoi, nu sunt viaţa şi moartea feţele aceleaşi medalii?" (M.G.). Succintă şi sugestivă e interpretarea Gabrielei Hurezean: „«Tărâmul celălalt», în viziunea lui Kovačević, este o imagine în oglindă a tărâmului nostru." Cronicarii braşoveni subliniază ideea prin asemănarea tendinţelor: „Avem impresia că lumea


Scenă din *Canaliile,* după *Volpone* de Ben Jonson

cealaltă este un prezent trăit cu ambiţii, «să zidim ce n-am zidit» pe pământ, amintiri sau nostalgii, cu «conştiinţa păcatului», chiar dacă sufletul încearcă să se salveze“ (Steluţa Pestrea Suciu, *Ecran Magazin*, nr.48/350, 1–7 dec. 1997). Fără eticheta exagerată, că lumea lui Kovačević „e una a nimicniciei“, observaţia lui Liviu Comşia e corectă: „Sub povara existenţei, psihologiile se alterează, capătă accente dramatice, trecutul fiecăruia glisând între zâmbet şi lacrimă [...] Trecerea adună toate păcatele, nu le epuizează şi nici nu le purifică“ (*Gazeta de Transilvania*, 1–2 nov. 1997). În privinţa scenografiei, sunt de reţinut două păreri: Emilia Jivanov „construieşte convex, sugerându-ne că aceşti oameni sunt mereu împinşi în afara noastră“ (L.C.); „Mai inspirată în costume decât în decoruri, scenografia spectacolului pare să reflecte un cenuşiu al existenţei cotidiene, care n-ar fi totuşi obligatoriu să ne urmărească şi pe lumea cealaltă“ (V.P.) – dar piesa le prelungeşte, totuşi, năravurile. Pionul întâmplărilor e, după părerea lui Costache Babii, profesorul Mihajlo – desenat de interpret „într-un amurg, copleşit de toate ale vieţii, poate puţin fără vlagă în expresia pasiunii sale de-o viaţă“ (L.C.), „compus contrastant [...] tonul reţinut şi stilul *potolit* nefiind de mai puţin folos în configurarea personajului“ (V.P.); „Cea mai pitorească figură de «dincolo», *Janko*, este întruchipat cu haz şi multă fantezie de Mircea Andreescu, un actor care ar face cinste celui mai pretenţios teatru de oriunde“ (G.H.); „Mircea Andreescu compune cu aplomb, în *Janko*, un savuros beţivan etern revoltat social, gata oricând să le strige celorlalţi adevărul în faţă“ (V.P.); „Costache Babii în rolul profesorului *Mihaljo* şi Mircea Andreescu în *Janko* [...] realizează memorabile creaţii“ (Steluţa Suciu). Distribuit de regizor şi în spectacolul bucureştean, Mircea Andreescu culege superlative: „O apariţie cu totul remarcabilă în spectacol este actorul Mircea Andreescu, un fruntaş al scenei


Scenă din *Canaliile*, după *Volpone* de Ben Jonson

braşovene, la care experienţa şi harul interpretativ fac din *Janko* un personaj pitoresc, ce nu se uită“ (Eugen Comarnescu, în caietul-program al T.N.B). Cucereşte prin „compoziţie tipologică“ pitorească şi cu haz în lăutarul ţigan, Radu Negoescu, netrecând neobservată nici contribuţia lui Gabriel Săndulescu – scrie Victor Parhon, pomenind-o apoi pe Paula Ionescu, brutăreasa *Lepa* („multă culoare, fără să «încarce», însă“). Un spectacol luminos, tonic, de încredere în viaţă.

Următoarea premieră e realizată în colaborare cu Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică, având ca regizor un student din anul IV, la clasa profesorului Valeriu Moisescu (lectori Mircea Cornişteanu şi Nicu Mandea), Valeriu Andriuţă: *Chinezii* de Michael Frayn (10 decembrie 1997). Originar din Basarabia, tânărul a urmat studii iniţiale de actorie la Tbilisi, fiind angajat apoi la Televiziunea din Chişinău şi ca actor la noi, la Sfântu Gheorghe. A participat la realizarea proiectului lui Silviu Purcărete, *Danaidele*, ceea ce l-a stimulat profesional: „Prezenţa mea la realizarea unui spectacol de o asemenea anvergură a fost încununată nu numai de posibilitatea de a surprinde o mare personalitate, cum este Purcărete, în laboratorul de creaţie, dar şi de a reapărea pe scenă, de a experimenta un nou mod de a face teatru“ – declară el, proaspetei referente literare, Diana Roman, fiica lui Dimitrie Roman. Andriuţă montează piesa dramaturgului englez „cu oarecare notorietate la el în ţară şi în lume“, în premieră pe ţară la noi, în dublă distribuţie – ceea ce a însemnat „o interesantă experienţă“ şi a presupus „modalităţi distincte de abordare a textului şi chiar a personajelor“. S-a jucat şi la Bucureşti, la „Nottara“, montată de Mircea Cornişteanu, căruia „piesa i-a plăcut [...] fiind sensibil la textul bine scris“ – zice subtilul cronicar Adrian Mihalache (vol. *Verva Thaliei*, Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană“, 2004, p. 322). Piesă mai greu de înţeles la noi, constată dânsul, întrucât pentru englezi contează mai mult convenienţele, legăturile sociale, decât afinităţile elective, „iar formalismul baletului monden este mai demn de interes decât comunicarea reală“. Autorul compune inspirat un fel de *imbroglio teatral*, în care un cuplu „primeşte des musafiri, mereu alţii şi totuşi parcă mereu aceiaşi, de nedeosebit între ei, precum nişte chinezi“. Şi, printre altele, savoarea provine şi din întâlnirea a doi rivali, fostul şi actualul partener al uneia dintre invitate – întâlnire evitată o vreme, produsă apoi într-o fraternizare bahică. În spectacolul braşovean au interpretat alternativ Radu Negoescu şi Mihai Giuriţan (dublu rol: *Stephen*, respectiv *Barney*), Luminiţa Blănaru şi Mariana Tofan (triplă ipostază: *Joo*, *Bee*, *Alex*). Se pare că spectacolul a produs oarecare atracţie, din moment ce, cu prilejul unui turneu la Bucureşti cu alte patru piese, Marinela Ţepuş îl consemnează ca „mustind de un umor pur englezesc“ (*Scena*, anul I, nr. 2, iun. 1998).

Regizorul Alexandru Colpacci revine în România, după o absenţă de mai mulţi ani, stabilit fiind la Paris, unde devine şi principal animator al unei şcoli de teatru: „Théâtre du Cerisier“. Montează, totodată, spectacole în Franţa, Elveţia şi Germania. În România şi-a câştigat un renume după absolvirea I.A.T.C.-ului, în 1970, cu spectacole la Oradea (unde a fost angajat zece ani), Galaţi, Cluj, Piatra Neamţ. Revine, deci, în ţară şi montează, în înţelegere cu directorul Mircea Cornişteanu, două spectacole la Braşov: două comedii franţuzeşti – *Încercarea* de Marivaux şi *Terasa* de Jean-Claude Carrière. În caietul-program al acestui ultim spectacol, regizorul mărturiseşte: „Am fost atras de programul estetic al lui Mircea Cornişteanu. Cum eu trăiesc în Franţa şi cum dramaturgia franceză este jucată relativ rar pe scenele româneşti, ne-am hotărât amândoi pentru două spectacole care să familiarizeze publicul cu o spiritualitate diferită şi ne-am oprit la un text clasic necunoscut în România – *Încercarea* – şi la una dintre cele mai noi piese franţuzeşti, *Terasa*.“



Nadiana SĂLĂGEAN şi George CUSTURĂ în *Autorul* de Marivaux

(Într-adevăr, *Terasa* s-a jucat în Franţa, în premieră, la 14 ianuarie 1997.) „*Terasa*" – spune Alexandru Colpacci – „mi se pare o piesă de sfârşit de secol, în care Jean-Claude Carrière se joacă, prin inteligenţă, cu modalităţi stilistice care au alimentat o mare dramaturgie" – cu referire la Cehov şi Beckett – şi cu „altele care fac ecou burlescului cinematografic, tot acest amalgam dând un straniu şi misterios mod de citire scenică." Premiera a fost în 7 februarie 1998. Subliniind notorietatea lui Jean-Claude Carrière prin participarea sa ca scenarist la realizarea filmului *Numele trandafirului*, criticul Adrian Mihalache spune că, în cazul *Terasei*, autorul „porneşte de la un tip de piesă ajuns în vogă prin operele lui Beckett, Ionescu, Adamov etc. şi-l pastişează inteligent, făcându-l mai accesibil, mai seducător pentru un public nepretenţios". O variantă „kitsch a teatrului absurd": teatru absurd „în ambalaj comercial". Pe scurt, un apartament ce trebuie cedat, o consoartă ce-şi anunţă soţul că-l va părăsi, clienţi trimişi de o femeie de la agenţie, fascinaţi mai ales de terasa spectaculoasă, „care-i tentează să facă saltul în abis". Saltul se repetă mecanic, în cheie comică, şi nimeni nu moare. Autorul „a gândit o situaţie scenică în care se aglomerează poncifele teatrului absurd" – zice Adrian Mihalache, şi le numeşte: „drama demodată a incomunicabilităţii, inhibarea afectivă a omului modern, aşteptarea salvatorului care nu mai vine etc." Dialogurile sunt vii, subtile, de atmosferă poetică, dar personajele sunt „fantoşe inconsistente". Cum a rezolvat regizorul aceste particularităţi? „Cu minuţie de orfevru" – e de părere cronicarul; „se dezvăluie adevăruri profunde, aproape cu inconştienţă, în paşi de dans" – comentează Marinela Ţepuş. Şi adaugă: „Într-un cocktail spumos, actorii evoluează cu măsură [...] Gabriela Butuc (*Madeleine*) şi Radu Negoescu (*Maurice*) fac un cuplu agreabil, credibil, cu toate problemele ce se ivesc într-o căsnicie aproape de destrămare. Paula Ionescu (*Femeia de la agenţie*) îşi trăieşte «cu graţie» nefericirile provocate de singurătate [...] Mihai Giuriţan (Ettienne) îşi construieşte personajul mizând pe mult firesc şi spontaneitate, la fel ca şi Gabriel Săndulescu în *Generalul*". Generalul, care „se tot aruncă de pe terasă" – completează Adrian Mihalache. Dar ceea ce le stârneşte superlative sunt interpretările minunaţilor artişti Mircea Andreescu şi Virginia Itta Marcu: „Trebuie să mai spunem că se distinge prin jocul sclipitor, când plin de haz, când uşor melancolic, când de-a dreptul tragic, talentatul actor Mircea Andreescu (în *Astruc*)" (M.Ţ.); „Mircea Andreescu are aplomb şi foloseşte conştient şi cu pricepere ticurile de vedetă provincială pentru a sublinia impostura personajului" (A.M.); „Asemenea lui, marcată de inteligenţă şi umor este prezenţa Virginiei Itta Marcu (*Generăleasa*); fiecare apariţie în scenă a acestor artişti este cotropitoare, umplând cu harul lor orice ungher al sufletelor noastre" (Marinela Ţepuş, *Rampa*, 8 apr. 1998); „Virginia Itta Marcu domină scena cu puternica ei personalitate" (Adrian Mihalache, *Scena*, nr. 1, mai 1998.)

Tot în mai 1998, dau de un articol cu un titlu curios („Un public aproape fără vină..."), dintr-un ziar efemer, *Curentul de Braşov*, semnat de Gabriela Măgirescu, care observă că „se ajunge până la a se fluiera în sală sau a se râde la un moment cu totul nepotrivit", pentru că „publicul tânăr nu ştie să reacţioneze, nu ştie să primească valoarea". Şi critică Teatrul Dramatic (or, nu mai e Dramatic din 1994!) fiindcă „nu le asigură o educaţie necesară" prin spectacole de calitate. (În parte, e adevărat. Numai că nu e singurul dator să facă asta, ci şi alte mijloace de formare, precum şcoala, ca şi mass-media ş.a.) Şi dă exemplul unor spectacole demne de luat în seamă, din stagiune, ca *Încercarea*, *Terasa* şi cel ce va urma în relatările noastre, *Canaliile* (*Curentul de Braşov*, 11 mai 1998).



Adrian RĂŢOI şi Mircea ANDREESCU
în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea,*
în decorul lui Viorel Penişoară-Stegaru

În 6 mai 1998 se prezintă o piesă de Ben Jonson, prelucrată de Adina Zeev după *Volpone*, cu titlul *Canaliile*. „În teatrul militant al lumii“ – scria istoricul Ion Zamfirescu –, „*Volpone* se numără printre culmi“ (*Istoria universală a teatrului*, vol. III, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 181). Piesa a fost jucată pentru prima dată la începutul secolului al VII-lea, în 1605, la Teatrul „Globe“, având acţiunea situată la Veneţia, printre hulpave făpturi posedate de înmulţirea averilor şi a banilor prin orice mijloace, bine numite în titlul prelucrării, *Canaliile*. Personajul principal, un negustor bogat, Volpone – echivalent al denumirii figurate Vulpoiul –, slăveşte în ditirambi admirativi grămezile de aur şi bijuterii, ca pe un idol: „al meu şi-al lumii suflet!“ Aurul îl face atotputernic pe om şi plin de virtute, zice el: „Eşti faima şi virtutea, cinstea, tot,/ Cel ce te are-i nobil, înţelept.“ Regizează spectacolul Adrian Lupu de la Galaţi, director al teatrului dunărean, cu o echipă de trei colaboratori iluştri în materie: Viorel Penişoară-Stegaru (scenografia), Iosif Herţea (muzica) şi Mălina Andrei (mişcarea scenică). „Un spectacol curat, uşor cam lung, dar absolut demn de luat în seamă“ – scrie Gabriela Măgirescu (*Curentul de Braşov*, 11 mai 1998). Dar o imagine concludentă ne dă Steluţa Pestrea Suciu: „Adina Zeev a reţinut coerent şi expresiv datele sociale, subliniind studiul de moravuri [...] Timpul şi spaţiul sunt abolite, îngăduind o libertate absolută regizorului, care a creat un spectacol «al măştilor» cu sensul de caractere.“ Însuşi Volpone „se metamorfozează în multiple măşti, existând ca personaj în funcţie de «mirajul» pe care îl provoacă averea“. Ingeniozitate scenografică, prin folosirea unor panouri mobile, cu multiple semnificaţii: când sunt strălucitoare, „devin oglinzi în care personajele se văd deformat“; transformate în pete cenuşii, „sunt repere ale dinamicii scenelor“, meandre în goana după moştenire. Apar doi actori cu „telemobile“, care


Mircea ANDREESCU şi Adrian RĂŢOI în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* de I.L. Caragiale

dau seamă că fenomenele persistă. Am văzut şi eu spectacolul, într-un festival de comedie la Galaţi („Festingal") şi am considerat o creaţie autentică a spectacolului, surprinzătoare şi originală: interpretarea în travesti a personajului *Corbaccio* de către Viorica Geantă-Chelbea, care nu numai că evolua în costum negru bărbătesc (*Corbul!*), dar era şi rasă în cap, ceea ce parcă dădea o senzaţie în plus de îngheţată dezumanizare. Mă susţine şi cronicara: „Actriţa Viorica Geantă-Chelbea este aproape de nerecunoscut, în compoziţia unui travesti ce i-a permis o creaţie de înaltă clasă, gradând cu precizie trecerile de la perfidie şi avariţie la lipsă de scrupul." Şi dominând, adaug eu, cu autoritate malefică, o acţiune în care rotiţele se învârt din iniţiativele unui abil parazit în slujba lui Volpone, *Mosca*, aproape permanent în scenă, interpretat alert de Marius Cordoş. Portretizează „cu forţă" Costache Babii (*Corvino*), „soţul preocupat de bani, gata de compromis", şi Adrian Răţoi (*Voltore*), „avocatul făţarnic şi meschin, pentru care justiţia este o afacere". George Tudor (*Volpone*) „a dozat cu măsură alternanţa ipostazelor personajelor, pregnant desenată fiind «masca» bătrânului fals muribund". În *Celia*, tânăra Mara Nicolescu „evoluează cu siguranţă alături de experimentaţii colegi". Inspirata muzică a lui Iosif Herţea „amplifică atmosfera viciată. Spectacolul *Canaliile* se urmăreşte cu plăcere" (*Ecran Magazin*, nr. 25/379, 29 iun. – 5 iul. 1998).

Stagiunea 1997–1998 a început cu un premiu la Festivalul de Dramaturgie Contemporană (*Tărâmul celălalt*) şi se încheie cu două premii de regie: Claudiu Goga, cu *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* de I. L. Caragiale, la Festivalul Studenţesc de Regie de la Slobozia, în octombrie, şi pentru debut, la Gala UNITER din 1999. Student în anul IV la Universitatea de Teatru şi Film (clasa profesor Valeriu Moisescu, lectori Mircea Cornişteanu şi Nicu Mandea), Claudiu Goga a



Mircea ANDREESCU şi Adrian RĂŢOI în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* de I.L. Caragiale

păşit cu dreptul în acest colectiv, făcând o carieră frumoasă şi devenindu-i în scurtă vreme director, deşi iniţial n-ar fi vrut să fie aici: „Student la Teatru fiind, spun de câte ori sunt întrebat că m-aş duce la orice teatru din ţară, în afară de Braşov“ (*Histrionia*, p. 182). De ce? Pentru că e născut în Braşov? Cine ştie... A surprins viziunea originală a tânărului regizor şi a entuziasmat interpretarea, celebrul cuplu fiind alcătuit din Mircea Andreescu (*Leonida*) şi Adrian Răţoi în travesti (*Efimiţa*). E sigur că regizorul a descifrat semnele feminine în expresia feţii lui Adrian Răţoi, al cărui cap sub scufie dă şi o impresie de bebeluş ingenuu, mirat de cunoştinţele despre lume şi fenomene sociale ale maturului Leonida. Dar e şi un contrast comic, fizic şi de reacţii, între Mircea Andreescu (*Leonid*a), mic de statură, nervos, autoritar, a toate cunoscător, şi mişcările molatice, aerul candid-şăgalnic al *Efimiţei* lui Adrian Răţoi. Regizorul are şi inspiraţia de a umple cu ziare pardoseala scenei şi de a proiecta coşmarul *rivuluţiei* dincolo de peretele patului, ca pe un ecran unde se agită făpturi încrâncenate şi gălăgioase. „Un spectacol rafinat, plin de idei bine dezvoltate şi bine conduse până la capăt, ca o repetiţie interesantă de teme, inventiv, dinamic, excelent jucat [...] Cele două personaje sunt ca două păpuşi învârtite cu cheia, robotizate, pline de ticuri, nu doar verbale, de «dondănelile» vârstei“. (Marina Constantinescu, *România literară*, 15–22 iul. 1998) „Recompus cu fineţe a desenului şi umor acid, universul mărginit al conului Leonida şi al consoartei sale apare ca o fragilă şi în acelaşi timp osificată enclavă (bine rezolvată şi scenografic de V. Penişoară-Stegaru), într-o realitate perceptibilă doar prin zgomote, zvonuri, relatări şi, mai ales, prin «ce scrie la gazetă»“ (Cristina Dumitrescu, *Adevărul*, 24 sept. 1998). „O filiaţie între teatrul absurdului şi lumea lui Caragiale“ – aşa îşi caracterizează Claudiu Goga spectacolul, după cum citim în caietul de sală. „Camera, spaţiu închis, grămezi sufocante de ziare (obsesia românilor după Revoluţie), dialogul transformat în unele scene în monologul stupid debitat de Conul Leonida în faţa consoartei, generând un comic tragic prin incapacitatea de comunicare a celor doi, personaje devenite marionete, automatisme gestuale sunt accesorii ale teatrului absurd“. (Steluţa Pestrea Suciu, *Bună ziua, Braşov*, 21 sept. 1998) Mi-am notat impresiile în nişte însemnări, după spectacolul pe care l-am văzut la Festivalul de Comedie de la Galaţi: „*Leonida* (Mircea Andreescu), *Efimiţa* (Adrian Răţoi în travesti). Excelentă idee a tânărului regizor Claudiu Goga. Cuplul e comic şi prin contrast: Efimiţa masivă, înaltă, bucălată, jemanfişistă; Leonida mic, aprig, naţionalist-bătăios în vorbe, fricos la împuşcături. Stan şi Bran, le-a zis cineva. Nu sunt ramoliţi. Regizorul a mizat pe acţiuni, gaguri, ticuri casnice, care creează o ambianţă paralelă textului, inedită şi ingenioasă. Nu forţează actualizarea, ci o punctează cu câteva elemente vizuale: steagul găurit la mijloc, de exemplu, aluzie la decembrie ’89. Că poţi să te întrebi: sunt din secolul XIX, sau de astăzi...? Şi steagul cu stema regală, fluturat la fereastră când afară se strigă ceva monarhist? Înăuntru şi în afară, în noi şi în jurul nostru, evenimentele şi interpretarea – confuză, ridicolă, alterată. Coşmar. Pe care îl şi trăiesc noaptea, visând scene amestecate de lupte, revoluţii, detonări – moment excelent sugerat de pantomima păpuşilor de dincolo de fundal, mânuite de Manuela Jutaru, Petronela Bogdan, Antoniu Munteanu, Marian Stroe, de la Teatrul «Arlechino» din Braşov.“ Nostimade de pe copertele caietului-program, în grafica lui V. Penişoară-Stegaru: „*Conul Leonida faţă cu... naţiunea*“, „*Conul Leonida faţă cu... acţiunea*“, „*Conul Leonida faţă* cu... *menţiunea*“, „*Conul Leonida faţă cu... joncţiunea*“ (redactor Diana Roman).

Mircea Cornişteanu a luat bunul obicei de a invita la Braşov cronicari din Bucureşti, pentru câte două spectacole – unul la Studio după-amiaza şi altul seara,

în sala mare –, punându-le la dispoziţie autobuzul teatrului, ca să-i aducă şi să-i ducă înapoi, după al doilea spectacol, pentru că altfel ar fi costat prea mult cheltuielile de cazare. Şi veneau dumnealor – veneau, adică, iarna sau vara –, pentru că teatrul avea o trupă de valori recunoscute, inteligent afirmată într-un program repertorial ambiţios, modern, cu directori de scenă şi din alte teatre, interesaţi să lucreze aici, întrucât singurul regizor local era directorul, care nu vrea şi nu poate să le monteze pe toate. Deplasările se petreceau în bună dispoziţie şi schimburi de informaţii, opinii între protagonişti, cele trei ore de ducere erau însufleţite şi plăcute, tot atâtea ore la întoarcere erau somnoroase şi lungi, grele ca întunericul prin care treceam, cu câte o luminiţă sau mai multe clipind şi dispărând repede pe lângă noi. Colegul de drum Ion Parhon descrie cu har aceste deplasări ale breslei spre şi dinspre Tâmpa: „Nostim este faptul că, după premiere, la care ajungeam cu autobuzul teatrului chiar cu puţine minute înainte de primul gong, de n-aveai timp nici măcar pentru o cafea, directorul general ne invita adeseori la un sandviş şi o bere «Ciuc». Însă nici pe aceasta n-aveai vreme s-o consumi, că acelaşi Mircea Cornişteanu te îmbrăţişa cu privirea, în chip protector, şi te avertiza: «e, eu v-aş mai ţine cât poftiţi, dar v-aşteaptă la autobuz doamna Bărbuţă, strigă după voi, să plecaţi mai repede, că altfel nu mai aveţi troleibuz la Bucureşti, ca s-ajungeţi acasă». Faptul se repeta cu străşnicia unui ritual, încât începusem să ne uităm pieziş spre venerabila doamnă Margareta Bărbuţă, apreciat critic de teatru, care, de fapt, nu striga deloc după noi, iar graba întoarcerii spre casă, cu acelaşi autobuz, fie vară, fie iarnă, nu ne ajuta la nimic, căci tot după două noaptea intram în peisajul familiar şi întunecat al străzilor pustii, pline de gropi“ (*Pragul iubirii*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2004, p. 180). Rezon, zic eu... Troleibuzele nu mai circulau de pe la unsprezece, unsprezece jumătate seara; iar în ceea ce o priveşte pe doamna Bărbuţă, mărunţică şi grijulie, la optzeci de ani, ne aştepta cuminte în maşină, cu niţică dojană în ochi şi blândeţe în vorbă. (Dumnezeu s-o odihnească!)

STAGIUNEA 1998–1999

Stagiunea se deschide tot cu un spectacol de Claudiu Goga, cu o piesă din dramaturgia rusă actuală: *Şantaj*, de Ludmila Razumovskaia. „O femeie bărbată“ – o caracterizează secretara literară Alice Georgescu, în prezentarea din programul de sală, referindu-se la particularitatea scrisului: „caractere puternice, acţiune condusă strâns, mână fermă, episoade, adeseori, dure sau brutale“. Care se regăsesc, cu pregnanţă, în prezenta lucrare, inspirată de atmosfera şi problemele mediului şcolăresc. Al liceenilor în pragul absolvirii. Unul chiar îi spune profesoarei: „Ştiţi care e diferenţa dintre generaţiile noastre? Dumneavoastră v-aţi luptat toată viaţa ca să supravieţuiţi la limita elementară a existenţei, iar noi ne vom lupta ca să trăim bine.“ Diferenţă între generaţii? Cu alte viziuni, alte aspiraţii? Scrisă şi publicată în 1981, piesa a fost criticată şi interzisă. Ca şi alte câteva ale autoarei. A fost reprezentată ceva mai târziu, bucurându-e şi de o carieră internaţională în vestul Europei, care a sesizat în ea noua orientare politică a perestroikăi lui Gorbaciov. Elena Sergheevna este profesoara din *Şantaj* (numele ei fiind, de fapt, titlul iniţial al piesei), riguroasă şi exigentă cu elevii, modestă, singură, de o moralitate exemplară, căreia de ziua ei, când nu aştepta pe nimeni, trei băieţi şi o fată, proprii ei elevi, vin cu şampanie şi flori, s-o sărbătorească. Surpriza e mare: profesoara se emoţionează până la lacrimi, se fâstâceşte, se schimbă, se agită să-i servească cu ceva, glumeşte, râde. Întinereşte, parcă. În cursul dialogului, se strecoară treptat insinuări despre reguli şi principii sociale, despre moravuri, despre conduită, care


Marius CORDOŞ în *Şantaj* de Ludmila Razumovskaia


Scenă din *Şantaj* de Ludmila Razumovskaia

conturează progresiv un contrast evident între elevi şi profesoară, glumeţ şi de şuetă mai întâi, pronunţat ritos şi ferm pe parcurs, până la solicitarea fără scrupule: schimbarea notelor proaste din catalog! Scopul real al vizitei era *şantajul*. Bucuria se frânge, lacrimile iniţiale devin ace înfipte în suflet, în demnitate şi în probitatea carierei. Femeia se sinucide. În transpunerea scenică, Claudiu Goga a ştiut să pună în valoare talentul tinerilor distribuiţi în elevii care o vizitează pe profesoară şi, mai ales, să conducă pe un flux natural acţiunea, dând credibilitate ambelor poziţii divergente şi evitând astfel un mesaj ostentativ. Florica Ichim găseşte un titlu relevant pentru cronica ei din *România liberă*: „Un regizor, o actriţă şi trupa din jurul lor." Amintind de succesul primului spectacol al lui Claudiu Goga, cu un *Conul Leonida* „viu, actual, cu umor nestins", Florica Ichim spune că al doilea „îl certifica pe tânărul regizor, sau ne spunea că primul succes a fost doar o întâmplare. Şi s-a vădit că n-a fost o întâmplare." Datorită câtorva elemente. Mai întâi în ce priveşte actualitatea acută a piesei: „Claudiu Goga a tratat fiecare situaţie, gest, replică în cheie la zi", adică reflectând „idealuri prăbuşite, degringoladă morală, speranţe pierdute, import de şubrede criterii, drojdia societăţii ieşită la suprafaţă şi acoperind valori"; în câteva cuvinte, „starea de haos pe care o traversăm şi noi". (Nu e dureros de dramatic că toate astea le trăim şi în 2012, când reproduc aceste rânduri?) Apoi, pentru ştiinţa conturării şi accentuării tensiunii, în gradaţie emoţională între cele două tendinţe: a profesoarei, care îşi vede irosite strădaniile pedagogice în aceşti adolescenţi fără cinste, conştiinţă, ideal; şi falimentul tragic al elevilor, care, la cererea ilegală pe care o formulează, se izbesc de intransigenţa morală a profesoarei şi tind spre violenţă. „Tensiunea spectacolului se acumulează până la sufocare şi pentru că actorii Marius Cisar, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoş şi Iulia Popescu construiesc migălos caractere, îşi gradează trăirile, conturează emoţia." Drama profesoarei este redată magistral de talentul şi măiestria Virginiei Itta Marcu: „De la duios sentimentala profesoară sovietică, felicitată de ziua ei de sârguincioşii elevi, până la femeia puternică şi decisă, care îşi măsoară eşecul, actriţa a jonglat cu nuanţele. Pentru traseul personajului (previzibil, de altfel), actriţa găseşte mereu gesturi şi stări surprinzătoare, unificate de precisa construcţie pe care îşi bazează interpretarea." Şi comentatoarea conchide cu vibraţia emoţiei care plutea constant peste sală, „impusă parcă nouă de drama asumată a personajului" (*România liberă*, 14 iul. 1999). Dintr-o cronică a lui Ion Parhon, reţin previziunea despre tineri, confirmată de timp, că „aplauzele cu care a fost salutată premiera ne îndreptăţesc să credem că teatrul braşovean a mai câştigat un motiv de încredere în viitor, prin talentul acestor interpreţi" (*Scena*, anul I, nr. 8, dec. 1998). Reproduc o observaţie a tinerei Iulia Popescu despre rol, consemnată în interviul Dianei Roman din caietul-program, valabilă în general pentru cariera fiecărui actor: „Este un rol incitant – am luptat mult cu el şi încă mai lupt. Dificultatea rolului rezidă în *tăceri* [*s.m.* – C.P.], lucru foarte dificil de jucat, mai ales pentru un debutant." Într-adevăr, câţi ştiu să-şi joace tăcerile pe scenă? Să-i simţi prezenţi şi în momentele fără replică?

Alexandru Colpacci revine la Braşov şi montează două spectacole: *Iubiri neterminate* de Paul Emond (19 decembrie 1998) şi *Cum vă place* de William Shakespeare (12 februarie 1999).

Sensul primului titlu este deturnat, în traducerea aceluiaşi Alexandru Colpacci – observă Victor Parhon în cronica sa –, pentru că în original ar fi *Iubiri inaccesibile*, ceea ce înseamnă altceva. E singurul reproş, pentru că reprezentaţia o consideră „deopotrivă coerentă, convingătoare şi incitantă". Îşi intitulează chiar cronica din *Scena* „Montare de bijutier". Ce diferenţă între părerea lui de critic experimentat


Scenă din *Cum vă place*
de Shakespeare


Mara NICOLESCU şi Traian GRIGORIU în *Cum vă place* de Shakespeare

şi tânăra Cristina Modreanu, care a văzut în aceeaşi seară spectacolul cu piesa belgianului Emond şi pe acela cu cea lui Shakespeare, *Cum vă place*, şi îşi intitulează comentariul din *Adevărul* „Dezamăgire clasică şi contemporană“! Le-am văzut şi eu pe amândouă, despre comedia lui Shakespeare am scris chiar alături de Victor Parhon, şi dacă n-aş putea spune, ca el, că spectacolul cu piesa lui Edmond e o „montare de bijutier“, nu pot considera chiar *dezamăgire* cele două reprezentaţii. Sunt, în piesa belgianului, probleme existenţiale, nici deosebite, nici banale, puţin bizare poate, ale firii, declarate de personaje care nu se înfruntă, ci doar se confesează. „Cele trei personaje ale piesei“ – scrie Victor Parhon – „sintetizează, în umilitatea condiţiei lor, un discurs simplu, lipsit de orice emfază, despre condiţia umană în general, căreia nu-i lipsesc frustrările de tot felul, mai ales în marile aglomerări urbane de azi. Bine construită de autor şi inteligent condusă de regizor.“ Ce zice Cristina Modreanu? „Acţiunea (deşi nu prea poate fi vorba despre aşa ceva, pentru că piesa este enervant de statică) se petrece într-un bar în care poposesc doi bărbaţi puşi pe pierdut timpul şi făcut mărturisiri. O chelneriţă drăguţă şi vioaie, în prag de criză de vârstă [...] le ascultă plină de fior povestirile, încercând să-şi uite propria viaţă lipsită de sens [...] Personajele sunt extrem de schematice, de parcă autorul s-ar fi plictisit el însuşi înainte de a le definitiva.“ Considerând că e inteligent condusă de regizor, Victor Parhon spune că piesa „prilejuieşte trei interpretări actoriceşti remarcabile. Chelneriţa [...] e compusă de Gabriela Butuc cu multă înţelegere şi fineţe în descifrarea partiturii [...] Gabriel Săndulescu, în *Caracala* cel «mic şi chel», are prestaţie artistică relevantă pentru solidul său profesionalism [...] Adrian Răţoi îngroaşă accentele pitoreşti ale personajului său, *Bărbatul cu faţa însângerată*, dar nu-i refuză dreptul la o autentică dramă.“ Şi îşi


Mara NICOLESCU şi Iulia POPESCU în *Cum vă place* de Shakespeare

argumentează ideea din titlu prin aceea că „Spectacolul impresionează plăcut prin adevărul său de viaţă, pe care regizorul ni-l înfăţişează cu o nedisimulată plăcere de bijutier". (*Scena*, nr. 11, anul II, mart. 1999) Cristina Modreanu, dimpotrivă, e de părere că „nimic nu se construieşte între cei trei, fiecare evoluează paralel şi se îndreaptă niciunde, şi acolo şi ajung în finalul spectacolului. Ca şi spectatorul, de altfel" (*Adevărul literar şi artistic*, 2 mart. 1999).

Pentru *Cum vă place* de Shakespeare folosesc comentariile ingenioase ale profesorului Florin Faifer de la Iaşi, mai puţin didactice şi rezonante cu prezentul: „Un basm din alte vremuri. O pastorală cu un titlu ce îmbie la o lectură deschisă: «Luaţi-o cum vreţi!» [...] o lectură care să prindă în aceeaşi acoladă şi destinderea şi înnegurarea." Locul acţiunii – pădurea Ardeni, „decorul silvestru fiind, la Shakespeare, un refugiu pentru cei năpăstuiţi" şi deopotrivă „filtru îndeobşte regenerator", unde personajele se regăsesc şi se „redescoperă, aruncând punţi spre omenescul din ceilalţi". Ducele surghiunit, retras aici împreună cu cei fideli şi generoşi, „se poate întoarce pe tron, după zilele şi săptămânile în care, printre arbori şi flori, şi-a pieptănat gândurile şi s-a împrospătat sufleteşte". Perechile îndrăgostite se reunesc şi poate începe *fiesta*, de la care va lipsi, însă, Jacques Melancolicul – „acest alter-ego al dramaturgului", care, consecvent cu filosofia pe care o propovăduieşte, „se afundă în singurătatea unei peşteri". Gestul echivalează cu „Un bemol într-o compoziţie cu arpegii tonice, încrezătoare" *(Incursiuni în istoria teatrului universal*, Editura Timpul, Iaşi, 2010, pp. 326–330). Ingenioase comentariile, incitante şi divers concretizate episoadele piesei în felurite montări, generate de o atât de largă fantezie, încât, după ştiinţa mea, n-au semănat niciodată două între ele. Alexandru Colpacci – normal – vine la rândul lui „cu un nou punct de vedere asupra


Dan SĂNDULESCU, Costache BABII şi Adrian RĂŢOI în *Cum vă place* de Shakespeare

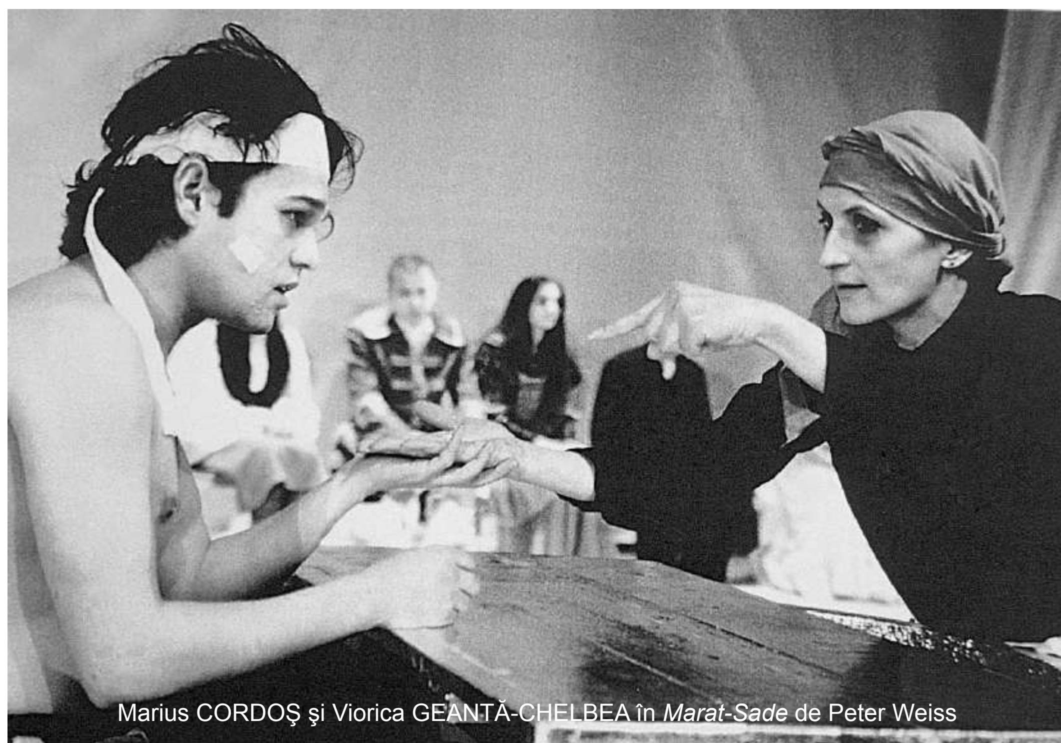
cunoscutului text shakespearean" (scrie în *Astra* o duduie a cărei semnătură o întâlnesc acum: Mona Mamulea), „un amestec de somptuozitate gravă, felliniană, şi zâmbet burlesc, à la Mel Brooks". Parodiată şi problematizată – zice dânsa –, piesa „este adusă mai aproape de sfârşitul veacului 20 [...] Un salt într-o altă gândire, un «Sicheinlassen», un dialog între două secole, cu amendamente şi corecturi care nu dezechilibrează faptul estetic" (*Astra*, nr. 7/1999). O bună idee în logica piesei, dar nefericită în condiţia receptării vizuale, desparte lumea degradată a tiraniei de lumea eliberării în fantezie, prin două scene, unite de-a lungul sălii de o punte întinsă peste scaune. Scena mare, reală, figurează pădurea Ardenilor, şi o scenă mai mică, înălţată pe o platformă deasupra ultimelor rânduri din sală, reprezintă palatul ducelui uzurpator. Două tărâmuri, faţă în faţă. Motivate astfel scenic, dar total incomode pentru spectatori, nevoiţi să-şi sucească mereu gâtul în spate şi pe de lături, ca să urmărească acţiunea. Aspect care o deranjează, pe bună dreptate, şi pe Cristina Modreanu, determinând-o să persifleze iniţiativa, ca o abordare aşa-zis *revoluţionară* a spaţiului de joc, cu o soluţie *genială*, pasămite. Dar amendarea concepţiei regizorale pentru lipsă de idei mi se pare nepotrivită; „Spectacolul nu oferă nimic, din păcate, care ar justifica acest efort din partea spectatorilor. Lipsa de idei este ascunsă în spatele mişcărilor bruşte pe care le fac actorii, aflaţi într-o agitaţie continuă" (*Adevărul literar şi artistic*, 2 mart. 1999). Personal, n-am avut senzaţia de agitaţie; mi s-a părut mai degrabă că nervul spectacolului nu s-a conturat într-o desfăşurare relevantă pentru expresia celor doi factori conţinuţi ai piesei: comic şi poetic. „E tulburătoare trecerea dintr-un tărâm real, violent şi zgomotos, de nedreptăţi, de la Curtea ducelui Frederic, la tărâmul salvator, de ficţiune, în spectacolul regizat de Alexandru Colpacci. Personajele trec gârbovite, umilite, cu revolta şi disperarea în spate" înspre scena mare, propriu-zisă, „care închipuie, în sclipiri de oglinzi şi umbrèle cu ramuri, pădurea Ardenilor." Unde, odată ajunse, personajele îşi regăsesc firea, demnitatea, încrederea în sine. „Pe tărâmul visului, luminos şi dominat de o perdea diafană în fundal (excelente decorurile lui T. Th. Ciupe, pline de fantezie costumele create de Vioara Bara), tonurile şi gesturile devin normale. Mai e o frenezie a lor, la cele patru perechi de îndrăgostiţi mai ales, dar ea e – în logica visului – exuberanţa libertăţii [...] Aici travestiul devine un mijloc de cucerire, ingenios şi inspirat [...] Aici sclipeşte inteligenţa celor doi bufoni, Tocilă şi Jacques Melancolicul." Marea creaţie în spectacol e a lui Mircea Andreescu, în *Tocilă*, „un personaj sclipitor de isteţ, vioi şi plin de duh, cu o inspiraţie şi o plăcere a jocului care cuceresc". (Reîntâlnire după 25 de ani cu acelaşi rol, interpretat remarcabil în Institut, la „Casandra", alături de Valeria Seciu şi Mariana Mihuţ, în 1964.) Un moment magistral are Costache Babii, în interpretarea lui Jacques Melancolicul, la sfârşitul primei părţi, cu monologul vârstelor, pe aceeaşi punte „pe care au trecut de pe un tărâm pe altul [...] reabilitând parcă, într-un zâmbet de compasiune, umilinţa primei treceri". O adevărată creaţie realizează şi tânăra Iulia Popescu, în *Celia*, „frenetică, romantică, suavă, temperamentală şi nestăpânită în ardoare". Spectacolul se reţine prin risipa de fantezie, eleganţa jocului chiar în scene de violenţă, accentul parodic al majorităţii momentelor, extins până la a diminua, din păcate, poezia. I s-ar putea reproşa „şi o slăbire de ritm, prin alungiri nemotivate ale unor momente, ca recitaluri de sine stătătoare". În rest, Dan Săndulescu „realizează cu inspirate efecte dublul rol al *Ducelui* surghiunit şi al *fratelui său*"; Traian Grigoriu dovedeşte „o bună prestaţie, în *Orlando*"; Marius Cordoş – „naturaleţea expansivă", în *Silvius*; Adrian Răţoi, în *Charles* – „experienţa măsurată în efecte". În *Rosalinda*, Mara Nicolescu e „expresivă şi dinamică, dar [...] la limita convenţionalului. De unde nu



Mara NICOLESCU, Marius CORDOŞ şi Mircea ANDREESCU în *Marat-Sade* de Peter Weiss

se mai simte poezia“. Poate că aşa a vrut regizorul, dar ăsta e punctul unde „parodia copleşeşte sunetul sensibil şi suav al lirismului în spectacol“ (Constantin Paraschivescu, *Scena*, nr. 11, anul II, mart. 1999).

O nouă premieră, în 4 aprilie 1999: *Marat–Sade* (titlu prescurtat; complet – *Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată de grupul teatral al ospiciului din Charenton, sub conducerea marchizului de Sade*) de Peter Weiss, autor de oarecare faimă mondială, prin romane şi unele piese de teatru, născut în Germania, emigrat în Cehoslovacia şi stabilit în Suedia, unde a obţinut şi cetăţenia. Este considerat un reprezentant al teatrului documentar, alături de H. Kipphardt şi Rolf Hochhuth. Un teatru de dezbateri şi chiar controverse în rândul spectatorilor, martori la un tip special de proces. Citez din caietul-program redactat de Alice Georgescu: „Aşa se face, de pildă, că o piesă precum *Cercetarea* (sau *Ancheta*) a lui Peter Weiss, tratând despre responsabilitatea conducătorilor politici ai Germaniei din anii ’60 în afacerea lagărelor de concentrare din anii ’40, a iscat un adevărat scandal cu ocazia reprezentării. Scandal ar fi provocat, fără îndoială, şi drama *Marat–Sade* dacă ar fi fost jucată în faţa capilor Revoluţiei Franceze din 1789. Rămâne să vedem dacă nu va avea acelaşi efect şi asupra celor care au trăit, într-un fel sau altul, Revoluţia Română din 1989...“ N-am înregistrat niciun ecou. S-a spus, mai degrabă, că e „un teatru intelectualist, cu eficacitate mediată de sens“ – mă rog… – şi sensul „este însă al limbajului non-verbal“ (noua comentatoare Mona Mamulea, în *Astra*, nr. 7/1999). Iar fraţii Parhon se referă, în relatările lor, unul la meritele lui Mircea Cornişteanu, reale, de a „readuce Braşovul în zona de interes a oamenilor de teatru“ (Ion), celălalt, la „sălile aproape goale“, în ciuda ofertelor de ţinută profesionistă a teatrului de a satisface „pretenţiile şi gusturile cele mai


Marius CORDOŞ şi Viorica GEANTĂ-CHELBEA în *Marat-Sade* de Peter Weiss

diverse. E ceva ce nu merge în acest oraş în relaţia spectatorilor cu teatrul“ (Victor). Vom reveni. Deocamdată, să prospectăm spectacolul, realizat de Kincses Elemér (regie, scenografie şi ilustraţie muzicală). Ştim, de pildă, că cele două personaje din titlu, de vârste apropiate, se diferenţiază prin formaţie şi preocupări. Jean-Paul Marat (născut în 1743) a fost om politic, deputat în Convenţia Naţională, instigator al masacrelor revoluţionare şi adversar al girondinilor, cu violente discursuri împotriva regelui; va fi ucis cu lovituri de pumnal, pe când se afla în cadă, de Charlotte Corday, pentru a-i răzbuna pe girondini. Marchizul de Sade (născut în 1740) a fost scriitor şi a devenit celebru prin plăcerea personajelor sale de a produce suferinţă persoanelor nevinovate, de unde şi termenul generalizat de *sadism*. Cu înclinaţii spre teatrul document, Peter Weiss nu reface documentar fragmentul biografic din zilele premergătoare asasinării lui Marat, ci concepe o situaţie fictivă, în care se oglindesc două tipuri de alienări. Cum spune chiar Ion Parhon în cronică, e un teatru în teatru, „menit să penalizeze marile erori şi orori ale istoriei întrupate sub semnul emblematic al Revoluţiei. Este un spectacol al oglinzilor în care se răsfrâng şi se împletesc, totodată, nebunia pacienţilor ospiciului şi nebunia protagoniştilor revoluţiei“. Acţiunea e localizată în sala de baie a ospiciului, între pereţi de pânză albă. Discurs teatral condensat – scrie în continuare Ion Parhon –, „alcătuind imaginea dezolantă a decesului unor aşa-zise principii şi al celor care le slujesc cu o sălbatică fidelitate“. Sesizează, totuşi, o anume rigiditate a versiunii scenice: „Există un ceva «rigid», ceva confecţionat [...] ceva care se încăpăţânează să ţină în frâu emoţia, să nu-i permită a găsi lesne drumul între interpreţi şi spectatori.“ Fratele său, Victor, e mai categoric: „Nu-i o catastrofă, ci doar un spectacol ceva mai căznit, destul de modest în raport cu resursele piesei, cu posibilităţile trupei şi ale


Mircea ANDREESCU şi Virginia Itta MARCU în *Marat–Sade* de Peter Weiss

regizorului. Aripa îngerului, de astă dată, n-a trecut pe-acolo“. (*Scena*, nr. 13, anul II, mai 1999) Şi şefa breslei criticii, Ludmila Patlanjoglu, îşi exprima insatisfacţia: „Coşmarul crud şi bufon al alienării este hiperbolizat excesiv de Kincses Elemér [...] Latura emoţională sau cea reflexivă este pulverizată de retorică şi patosul declamatoriu“ (*Teatrul azi*, nr. 12/2000, p. 74). Sunt menţionaţi de către Ion Parhon experimentaţii Virginia Itta Marcu (*Doamna Coulmier*) şi Mircea Andreescu (*Marchizul de Sade*), pentru o „remarcabilă stăpânire a mijloacelor de expresie şi prin năzuinţa de a sublinia şi pitorescul şi grotescul situaţiilor“. Apoi, mai tinerii Marius Cordoş (*Marat*) şi Mara Nicolescu (*Charlotte Corday*). *Scântei de virtuozitate*, cărora le lipseşte doar *focul* – subliniază criticul –, „acea «nebunie» minunată care să te facă cu totul «prizonier» al ospiciului din Charenton, ori care să te ajute să uiţi cu totul de ospiciul de-afară“ (*România liberă*, 5 mai 1999).

Peste o lună, în 6 mai 1999, spectacolul de diplomă al unui absolvent al U.N.A.T.C., Şerban Puiu: *Week-end de adio* de M. G. Sauvajon şi N. D. Home. Comedie sugerată tânărului regizor de chiar profesorul său şi director al teatrului braşovean, Mircea Cornişteanu. „Îmi propun să realizez o comedie plină de vervă, cu viaţă şi nerv şi, nu în ultimul rând, cu stil“ – declară el, într-un interviu din caietul-program. O situaţie cu premise cel puţin amare pentru un erou este întoarsă de acesta cu har şi inteligenţă împotriva celei care a provocat-o. Hugh Preston este încunoştiinţat în week-end de soţie că-l va părăsi, plecând cu iubitul ei, John Brownlow. Deloc afectat, Hugh îl invită pe John să petreacă week-end-ul cu el şi cu o secretară atrăgătoare. Cam superficial, prea puţin îndrăgostit de Liz, soţia în cauză, John va fi ademenit de nurii secretarei şi o va prefera pe ea, Liz trecând printr-o stare de gelozie provocată de buna dispoziţie a soţului între el şi o menajeră autoritară, curioasă. Citez dintr-un comentariu al aceleiaşi Mona Mamulea la spectacolele stagiunii: „Contactul dintre *John Brownlow* (Radu Negoescu) şi *Hugh Preston* (Costache Babii) redă opoziţia dintre ceea ce este rigid, înţepenit, şi ceea ce este suplu, coliziune generatoare de comic [...] Nu banala disensiune soţ/amant aduce, în public, râsul, ci contrastul dintre ingeniozitatea celui dintâi şi algiditatea scorţoasă a celui din urmă“. (*Astra*, nr. 7/1999; se cam cultivă unele preţiozităţi, în revistă!) Un interesant punct de vedere, care-l implică şi pe protagonist, Costache Babii, are Steluţa Pestrea Suciu: „El trăieşte cu voluptate poate mai puţin situaţia soţului care se simte înşelat, dar mai ales tactica adoptată pentru a-şi determina soţia să-şi schimbe planurile.“ Şi ce spune interpretul? „L-am interpretat cu multă plăcere pe Hugh Preston. E prototipul unui soţ care se simte liber după ce consoarta îl părăseşte. Prin mimică, gestică – într-un cuvânt, prin fizionomia mea –, am vrut să exprim satisfacţia, naivă pe alocuri, la cele întâmplate“ (*Histrionia*, p. 120). Şi opinia unei cronicare din *Transilvania expres*: „Cu un simţ al umorului extrem de dezvoltat, cu o fineţe a gestului şi cu o mimică expresivă, Costache Babii (*Hugh Preston*) [...] ne-a încântat încă o dată cu farmecul şi cu personalitatea sa“. (Coralia Folea, *Transilvania expres*, 18 mai 1999) „Un spectacol cu priză la public“ – îl definea Costache Babii.

La sfârşitul lunii iunie, în 27, premiera piesei lui Edward Albee *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, dramaturg pe care l-am mai întâlnit pe scena braşoveană, în 1992, cu *Totul în grădină* şi în 1982 cu *Cine sunt eu?*, spectacole montate de Eugen Mercus. Acum, realizarea spectacolului şi-a asumat-o Mircea Cornişteanu, care de la *Tartuffe* (septembrie 1996) n-a mai regizat nimic, ocupându-se cu sârg şi ambiţie de treburile directoriale, şicanat mereu de autorităţile locale. Trebuie spus, totodată, că piesa şi în bună parte viziunea asupra montării ei îi erau familiare, din

experienţa anterioară de la Craiova şi Târgu Mureş, unde a mai realizat-o. Dar Mircea Cornişteanu nu îşi copiază creaţiile precedente, ci le adaptează la trupă, la interpreţii pe care îi are la dispoziţie în noul context. Aşa se face că Mircea Andreescu, de pildă, distribuit în *George* din spectacolul braşovean, nu seamănă cu *George* din spectacolul craiovean, interpretat de maestrul Radu Beligan. În esenţă, personajul e acelaşi, diferă însă nuanţele, accentele, stilul. De altfel, renumitul actor avea să spună despre Mircea Cornişteanu că este „unul dintre puţinii regizori români care ştie să lucreze cu actorii“ (cf. *Istoria Teatrului Naţional din Craiova*, Editura Aius, 2000, p. 402). Scrisă în 1962, piesa vizează satiric – chiar sarcastic – modul de viaţă american. S-a spus că Albee se apropie de O'Neill, prin acuzarea acestui mod de viaţă (Vito Pandolfi), iar demersul său a fost asemuit cu rechizitoriul social al pieselor lui Arthur Miller. Şi unul şi altul au în vedere valorile artificiale ale mediului în care se regăseşte omul, dar la Albee mediul dispare: e doar omul, cu viaţa lui personală, cu familia, cu iluziile. Protagonista mai vârstnică a piesei, Martha, îşi trăieşte atât de intens iluzia că are un fiu (major acum) – o himeră, „utopia fericirii ei“, cum va zice cineva –, încât va fi greu să-i realizezi ficţiunea şi cu atât mai puţin s-o iei în râs. Nu e o alienare, ci un mijloc de supravieţuire, o încercare de a înfrânge frica de singurătate pe care o simte, de a evita pustiul existenţial care-o copleşeşte. De aceea, când soţul decide să-i omoare copilul – închipuirea, adică –, e considerat „eliberatorul de iluzii“, iar ea se frânge de o durere fizică reală, ca în tragedii. Mai e şi o lipsă de comunicare între personaje: două perechi între care se desfăşoară un lung dialog, fără evenimente, fără acţiune, „o degringoladă de existenţe care se ating şi se resping“ – spune criticul Florica Ichim (*România liberă*, 13 sept. 1999). Relaţii de familie copleşitor de triste. „Majoritatea comentatorilor au asociat această piesă amară, plină de caustice şi dureroase observaţii pe marginea vieţii cuplului, cu *Dansul morţii* de August Strindberg, recunoscând însă că aici este vorba de ceva mai mult: de angoasa omului contemporan, speriat de tot ceea ce îl înconjoară, de lipsa de comunicare, de necunoscut, de singurătate“ – scrie Ileana Berlogea (*Scena*, nr. 15, iul. 1999). Teatrul lui Edward Albee – spune Florica Ichim – „i-a oferit lui Mircea Cornişteanu elemente pentru un rechizitoriu în contemporaneitatea noastră [...] Dezamăgirea naşte întâi disperare şi sarcasme, apoi gradat ură şi violenţă. Cinismul ar părea soluţia salvatoare, dar ascunde doar frica de sine, de viaţă, de ceilalţi din jur, care, fiecare, traversează aceleaşi poteci hârtopite care duc niciunde“. În privinţa interpretării, Ileana Berlogea consemnează că Mircea Andreescu „a redat singurătatea şi conştiinţa falimentului moral şi intelectual al lui *George*“, iar *Martha*, în viziunea Virginiei Itta Marcu, „a fost în egală măsură rea, superficială, cochetă, nemulţumită, senzuală, dar şi imens de nefericită, finalul fiind mai mult decât zguduitor“. În ceea ce o priveşte, Florica Ichim consideră că cei doi actori „parcurg în cunoştinţă de cauză – venită din înţelegerea profundă a personajelor – trăiri antagonice, se sfâşie, se împacă, se iubesc, se dispreţuiesc până la ură, într-un duo de disperări care dă spectacolului o tensiune constantă“. Ca şi Ileana Berlogea, ea elogiază creaţia Gabrielei Butuc, „care-i dă lui *Honey* – clorotica soţie erodată lent de drame lăuntrice – consistenţă şi nuanţe. Personajul, mai totdeauna rămas în umbra cuplului protagonist, are aici substanţă tragică“. Într-o cronică din *Teatrul azi*, Victor Parhon relevă că principalul merit al montării constă tocmai în interpretarea acestor trei actori, „iar principala scădere e că în al patrulea rol, *Nick* [regizorul] l-a distribuit pe George Tudor, fără să izbutească din parte-i altceva decât o rostire albă, monotonă şi monocordă a textului, efectiv călcătoare pe nervi“ (*Teatrul azi*, nr. 7–8–9/1999).

Deosebit de impresionat de spectacolul pe care l-a văzut la Braşov, scriitorul Dumitru Radu Popescu publică un comentariu personal în *Jurnalul Naţional*, reprodus, cu acordul lui şi al ziarului, în *Gazeta de Transilvania*. El sugerează, de pildă, consonanţa personajelor cu un detaliu din decorul lui V. Penişoară-Stegaru – „fotolii uriaşe, grele, în care să se poată lăfăi vidul"; ambianţa confortabilă este temeinic închegată, „astfel că aerul pe care personajele îl consumă să fie închis şi otrăvitor", mai ales că ele „îşi spun pe faţă cât sunt de mizerabile – şi de vulnerabile". Şi relevă un moment de mare artă: „Virginia Itta Marcu are o scenă extraordinară! Cum trăieşte ea clipa când aude că băiatul ei de douăzeci şi unu de ani a murit? Se frânge într-un geamăt, într-un urlet disperat, cade în genunchi, ca într-o rugăciune ratată, ca într-o rugăciune în care îl vede pe Dumnezeu părăsind-o şi lăsând-o morţii, ca într-o rugăciune în care şi ea l-a părăsit pe Dumnezeu şi în care, mai ales, da, mai ales ea se desparte de sine, de tot ce a zămislit mai grozav în viaţa ei, copilul ei, adică utopia fericirii ei! Se frânge, ca despicată peste mijloc de o sabie barbară, parcă născând, parcă asistând la smulgerea pruncului din ea, la uciderea odraslei ei şi la nimicirea viselor ei! [...] Dragi braşoveni [...] mergeţi să vedeţi *Cui i-e frică de Virginia Woolf*... Şi-o să-i spuneţi, pe stradă, doamnei Itta Marcu: «Sărut mâna, doamnă Martha!»" (*Gazeta de Transilvania*, 8 iul. 1999).

„Mineriadă"?

În mai 1999, apare în revista *Scena* (anul II, nr. 13) o relatare a directorului Mircea Cornişteanu, la rubrica „Ecouri" (p. 14), privind dezbaterea în jurul problemei de reformă în teatru. Domnia-sa pune accentul pe calitatea membrilor colectivului şi se declară ferm pentru preţuirea valorilor autentice printr-un statut preferenţial. „În principiu, climatul se leagă de calitatea membrilor colectivului, din punct de vedere atât uman cât şi profesional [...] Odată cu democraţia, lucrurile s-au schimbat, nu în ceea ce priveşte calitatea oamenilor ori talentul acestora, ci în ceea ce priveşte atmosfera civilizată şi respectul valorilor. Cred că democraţia, înţeleasă ca dictatură a majorităţii (care întotdeauna este mediocră) asupra minorităţilor (talentate, dornice de muncă şi preocupate doar de desăvârşirea profesională), nu are ce căuta în artă – în speţă, în teatru." Se declară hotărât împotriva punerii „pe picior de egalitate a artiştilor importanţi cu cei mediocri" şi afirmă ritos: „Artistul adevărat merită să aibă un statut preferenţial, pentru că şi l-a câştigat prin talent şi, de obicei, prin mulţi ani de muncă grea." Identifică în cei care nu joacă, datorită lipsei de talent, „pegra mediocrităţii", care „înveninează atmosfera". Şi exemplifică prin încercările unor „nemulţumiţi care au vrut să destabilizeze situaţia", tocmai când „calitatea spectacolelor teatrului s-a îmbunătăţit" şi oamenii de specialitate invitaţi „au început să constate revenirea în formă a trupei braşovene". Dar ce s-a întâmplat? „A avut loc chiar şi un soi de mineriadă, în luna martie, când trei actori, un maşinist, un electrician şi un regizor de culise au alcătuit un memoriu către Consiliul Local, prin care se cerea schimbarea conducerii. Motivele? Faptul că se plătesc sume prea mari colaboratorilor, că directorul este angajat prin cumul, că nu este consultat sindicatul (acesta fiind condus de patru actori şi cuprinzând cu totul opt sau nouă din cei douăzeci şi opt angajaţi). Suntem în plină bătălie."

Mircea Cornişteanu a fost mereu hărţuit, după câştigarea concursului pentru postul de director în 1997 – anulat, repetat, reluat a treia oară –, pentru că în tot acest timp „malversaţiuni ale unora" vroiau alt director şi „împreună cu câţiva ziarişti locali

şi cu unii responsabili culturali, au încercat să-l impună, pe căi mai mult sau mai puţin legale“. Şi, deşi toate aceste mizerii ar fi putut să-l demobilizeze, domnia-sa, fire energică, a hotărât să rămână în continuare „pe poziţii“, încercând să ducă la bun sfârşit „proiectele începute alături de oamenii valoroşi şi de bună-credinţă“.

În 6 noiembrie 1999 se organizează o conferinţă de presă, cu participarea unor critici importanţi, membri ai secţiei române a A.I.C.T. (Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru), pe tema situării teatrului braşovean „în circuitul naţional de valori“, cu impresiile proaspete produse de turneul la Bucureşti cu mai multe spectacole, altele văzute de cronicari în deplasările la Braşov cu autobuzul teatrului, la diferite premiere. *Astra* şi *Gazeta de Transilvania* reflectă evenimentul, din care spicuim şi noi. Mona Mamulea sintetizează, în *Astra*, enunţuri conform cărora Teatrul din Braşov „figurează printre primele teatre din ţară, incluzând aici şi capitala“, datorită saltului calitativ de la un teatru cu „identitate locală“ la unul cu „identitate naţională“. Performanţele s-au produs „datorită strategiei repertoriale a directorului şi artistului Mircea Cornişteanu […] datorită performanţelor actoriceşti“ – şi sunt numiţi componenţii importanţi ai trupei, experimentaţi şi tineri, remarcaţi în reprezentaţii; elementul cel mai important „este faptul că-i un teatru viu“, iar Mircea Cornişteanu „a adus pe scenă *firescul* […] şi a reuşit să construiască“.

De ce o fi fost atâta îndârjire din partea domnilor din Consiliul Local împotriva lui Mircea Cornişteanu? Oricare ar fi motivele, realitatea îi incriminează.

STAGIUNEA 1999–2000

Stagiunea începe cu un spectacol prezentat în premieră în 27 octombrie 1999 şi văzut de criticii prezenţi la conferinţa de presă din 6 noiembrie de la UNITER, cu o zi înainte: *Euridice* de Jean Anouilh, în regia lui Dinu Cernescu. Pentru că iată ce spunea Mona Mamulea, în *Astra* citată: „În altă ordine de idei, nu avem decât să regretăm faptul că distinşii invitaţi nu s-au putut bucura de o întruchipare fără fisură la piesa *Euridice*, căci miracolul se întâmplase deja, cu ocazia unei reprezentaţii imediat anterioare.“ Cine ştie? Marcaţi, poate, de conclavul critic, protagoniştii or fi fost mai timoraţi… Ne dă câteva indicii un cronicar (*Teatrul azi* nr. 1–2/2000) care a văzut „microstagiunea“ braşoveană cu şase spectacole (*Iubiri neterminate, Cui i-e frică de Virginia Woolf, Tartuffe, Şantaj, Canaliile, Marat–Sade*) şi a participat şi la vizionarea în chestiune, cu *Euridice*, fără să se bucure, într-adevăr, de „miracolul“ anterior, dar nici să acuze vreo „fisură“. Singurul fenomen stingheritor, după părerea sa, ar fi fost produs de temperatură: „Spectacolul se desfăşoară cu publicul pe scenă – prilej de a simţi pe propria-i piele curentul de aer rece ce bântuie pe-acolo.“ Ştim că Jean Anouilh şi-a scris piesa în 1942 şi a încadrat-o, după propria-i categorisire, în seria pieselor „roz“ (alături de *Călător fără bagaje* – 1937, *Sălbatica* – 1938, *Romeo şi Jeanette* – 1946). Cu personaje prinse într-o reţea de intrigi, de ipocrizii, din care vor să iasă şi întrevăd posibilă fericirea într-o negare a acelei lumi meschine – cum menţiona istoricul Vito Pandolfi –, „negare a ei care este visul, rozul imaginilor legănate în afara realităţii“. În acţiunea de înfruntare apare dragostea, care te-ar putea duce „către adevăratele orizonturi ale bunurilor pe care le oferă viaţa; dar dragostea nu are niciodată noroc; este mereu minată de noapte, ca în cazul lui Orfeu şi Euridice“. Şi face precizarea că *Euridice* „are caracterul unei tranziţii, al unei treceri la culori aprinse“ (*Istoria teatrului universal*, vol. III, Editura Meridiane, p. 335, 336). Faza pieselor „negre“, adică. Din cronica pe care o scrie Mona Mamulea – cu câteva expresii preţioase, dar lucidă – aflăm că „Jean Anouilh nu reaşează mitul antic în chei moderne“; nu umblă, adică, după Euridice



Costache BABII şi Mircea ANDREESCU în *Portret de criminal* de Slawomir Mrožek


Viorica GEANTĂ-CHELBEA în *Euridice* de Jean Anouilh


Constnţa COMĂNOIU, Paula IONESCU şi Virginia Itta MARCU în *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu

în *infern*, ci elementele moderne sunt mai degrabă „*per ornamento, e non per bisogno* [...] Euridice devine mai mult decât un pretext, iar Destinul se vădeşte a fi mai concesiv, dispus să ofere alternative“. Dinu Cernescu – zice dânsa – „povesteşte piesa, în primul rând, imaginaţiei sale“. Formulare pe care n-o pricep: o povesteşte, adică, propriei sale imaginaţii, sau e chiar imaginaţia povestită? Mă rog...! Ambianţa redă bufetul unei gări de provincie, „un *no man's land* mistuit de spleen şi de vicii mic-burgheze“. Loc favorabil intervenţiei Destinului, numit „convenţional dl. Henri şi interpretat de o femeie“, în costum bărbătesc, pantofi de damă, mănuşi albe, tabacheră. „Un transsexual? Un travestit? Deloc. O splendidă soluţie regizorală care atribuie, oximoronic, personajului caracterele feminine alături de cele masculine, tocmai pentru a ne avertiza că nu este nici una, nici alta, că este... altceva decât fiinţă umană.“ O ipostază a „întunericului“. Protagoniştii (Mara Nicolescu şi Marius Cordoş) sunt „două mici sălbăticiuni [...] o variantă seducătoare, dar încă terestră a iubirii [...] El este compus din candori, ea din trădări. Ea părăseşte din laşitate, fuge de propriile sale minciuni; urmează flirtul prin oglinzi retrovizoare, accidentul, moartea şi, finalmente, revirimentul promis de Destin.“ Cu aceeaşi condiţie, ca Orfeu să nu-şi privească iubita în ochi. Dar o va face, ca să se convingă dacă a minţit sau nu: „O clipă de adevăr preferată unei vieţi în minciună“ – conchide Mona Mamulea, şi logica e dreaptă. Dar şi vulnerabilă. Şi Euridice, pierdută pe plan terestru, „este recuperată supraterestru, căci Destinul îi promite de astă dată s-o urmeze“. Sugestie că iubirea nu e conformă condiţiei umane falsificate. Iubirea reală, autentică. Nu mimată, gen „La urma urmei, motănel, ne-am iubit cu pasiune“, precum se răsfaţă un cuplu mai vârstnic (*Mama* – Paula Ionescu, *Tatăl* – Costache Babii), „traversat de stereotipuri şi imun la orice trădare“.


Mara NICOLESCU, Adrian RĂŢOI şi Paula IONESCU în *Familia Tót* de Örkény István

Cu *Portret de criminal* de Slawomir Mrožek (13 februarie 2000), regizorul Claudiu Goga, premiat nu de mult pentru debut, dă, ca să zic aşa, un examen de maturitate profesională, ca *opţiune* („Mi se pare extrem de actual acest text") şi *viziune* („Recurs necesar la analiză şi autoanaliză" – cf. Octavian Saiu). „Claudiu Goga măsoară dezastrul fiinţei eliberate prin prăbuşirea zidului ruşinii şi ridicarea Cortinei de Fier" – scrie Florica Ichim, într-o cronică intitulată, obiectiv, „Un spectacol despre dictatura comunistă": „Cu ce zestre de nedreptate, crime, compromisuri – ruină şi rugină morală – ne-am trezit noi, într-o bună zi, liberi? Ce au lăsat în oameni 50 ori 70 de ani de demagogie, ură, strâmbătate?" Claudiu Goga dă un răspuns într-un interviu şi, implicit, în spectacol: „Viaţa lor a fost afectată, indiferent că erau pro sau contra regimului" (interviu consemnat de Cristina Modreanu în *Teatrul azi*, nr. 5–6/2000, p. 21). Şi pomeneşte dânsul că erau duşi cu şcoala la mitinguri şi defilări, iar ei nu ştiau cum „să o şteargă mai repede"; evident, asta în anii optzeci, când era elev. Ce ar trebui să spun eu, care, tot aşa, pe când eram elev la „Meşota" în Braşov, la începutul anilor cincizeci, eram duşi cu şcoala pe Mureşenilor, spre parcul central (pe unde, desigur, au fost duşi şi ei), la mitinguri şi defilări, fiind obligaţi să strigăm, după comanda unor activişti de pe margine, „Stalin şi poporul rus, libertate ne-au adus!"? Într-o puzderie de portrete, săltate peste capete şi în preajma altora, uriaşe, lipite pe ziduri… La strigăte făceam ceea ce nu ştiam atunci, *playback* (cei ce nu eram chiar lângă activişti), iar la portrete măsuram din ochi mustaţa „tătucului"! Dar ce ar trebui să mai spun despre ruşinoasa schimbare a denumirii tradiţionale a Braşovului în aceea de „Oraşul Stalin", scrijelită la absolvire pe diplomele noastre şi pe *sufletele* noastre fragede, sfidate ideologic, de atunci, din 1953?


Viorica GEANTĂ-CHELBEA și Mircea ANDREESCU în *Portret de criminal* de Slawomir Mrožek



Bianca ZUROVSKI în *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov


Dan SĂNDULESCU și Bianca ZUROVSKI în *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov

Piesa lui Slawomir Mrožek intitulată *Portretul* a fost scrisă în 1994, iar imboldul de a o scrie – menţionează traducătorul său, Stan Velea – „fiinţează neîndoielnic în istoria recentă a Poloniei şi a celorlalte ţări din răsăritul Europei, abia eliberate din chingile totalitarismului". Şi evidenţiază în termeni concludenţi coordonatele problemei dramatice: „Autorul tratează în modalitatea şi spiritul dramaturgiei «absurdului» o problemă de stringentă actualitate [...] aceea a complexului culpabilităţii şi ispăşirii". (Extrase din caietul-program.) Reprezentată prin două individualităţi, cândva legate prin relaţii de prietenie, Bartodziej şi Anatol, turnător la un moment dat primul, victimă cu ani de recluziune al doilea, în regimul comunist. După prăbuşirea regimului, relaţiile dintre cei doi cunosc o stare de tulburătoare afectare lăuntrică, cu incriminare şi proces de conştiinţă la Bartodziej, cu încercare de distanţare şi echilibrare morală la Anatol. Contingentă cu o lucrare tot atât de specific actuală, prin confruntarea a două personaje de similară atitudine diferenţiată în raport cu regimul totalitar: *Profesionistul* de Duşan Kovacevič. În privinţa spectacolului braşovean, căruia realizatorii i-au completat titlul, numindu-l *Portret de criminal*, subliniez o premoniţie confirmată în timp a Cristinei Modreanu: „Claudiu Goga îşi vede de treabă, ocolind compromisul cu un fler ce-i garantează o carieră cu totul specială în teatrul românesc" (*Adevărul literar şi artistic*, 13–19 mart. 2000) Stan Velea îl numea pe Mrožek „un Eugen Ionescu al Poloniei", referindu-se la spiritul dramaturgiei absurdului care-l particularizează, iar tânărul nostru cronicar Octavian Saiu identifică în prima parte a spectacolului semne ale acestei orientări – „În prima parte, scenele aparţin absurdului clasic, cu rădăcini suprarealiste" – şi exemplifică, prin structura parodică a relaţiilor dintre Bartodziej şi Anatol, apariţia medicului şi tot dialogul, compoziţii contrastante cu istoria rezumată pe un mare


Bianca ZUROVSKI în *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu

ecran la începutul spectacolului, cu succesiunea de secvenţe din cuvântările omagiale dedicate „marelui Stalin", din conferinţe şi mitinguri în slăvirea aceluiaşi. Şi, cum spune Cristina Modreanu, cu uimitoarele momente „de îngheţare totală, efectivă, a vieţii, la înmormântarea lui Stalin, când, timp de câteva secunde, circulaţia din oraşe a fost întreruptă, trenurile oprite, «cântecul tractoarelor», cum spunea o voce din off, a încetat". În această succesiune de imagini terifiante află Octavian Saiu „expresia unui verdict critic în spiritul timpului", verdict indus de Claudiu Goga în sensul că „fermentul şi motivaţia viziunii absurde asupra lumii au dispărut" (*Teatrul azi*, nr. 5–6/2000). Natalia Stancu găseşte ecouri generalizante, ce ne integrează: „Noi, cei ce am străbătut ultima jumătate a secolului al XX-lea – şi, mai ales, care am cunoscut experienţa stalinistă – suntem marcaţi pentru totdeauna de Istorie, mutilaţi şi posedaţi de Demonul Istoriei [...] Mrožek nu se arată atras aici de erorile sistemului, ci de caracteristicile lui esenţiale, de mecanismul funcţionării lui şi ale pervertirii grave a omenescului". (*Teatrul azi*, nr. 7–8–9/2000, p. 88) Cei doi reprezentanţi ai confruntării dramatice provocate de istorie sunt, în spectacol, cei doi actori aureolaţi cu magică măiestrie, Costache Babii şi Mircea Andreescu, cărora le face un binemeritat *laudatio* Ion Parhon, în rândurile dedicate cu precădere lor, cu titlul elocvent: „Duel sau duet?" Amintind relaţia lor de-a dreptul fascinantă din *Fraţii* de Sebastian Barry (1995), îi defineşte cu emoţie: „Doi actori eminenţi «oficiau» în Casa Thaliei o lecţie de teatru ca o liturghie, în care, cu o pilduitoare umilinţă, ei slujeau şi se slujeau unul pe celălalt, într-o armonie profesională de o tulburătoare frumuseţe." Cuvinte împărtăşite de toţi cei ce au văzut spectacolul atunci şi nu-l pot uita! Dacă acolo era o relaţie marcată de contraste, între două făpturi unite prin legături de sânge, aici e vorba de o confruntare între

prieteni, a căror relaţie a fost tarată de ceea ce numea Natalia Stancu „Demonul Istoriei“. Ion Parhon descrie o scenă antologică din actul doi, când *turnătorul* vine să-l vadă pe *prietenul* care a stat 20 de ani în temniţă din cauza lui; vine să-i cerşească o pedeapsă, care să-i curme coşmarul mustrărilor de conştiinţă. „Există o pilduitoare artă a tăcerii, când fiecare, pe rând, îl «ascultă» pe celălalt, când pe faţa fiecăruia se citesc ecourile adânci, telurice, ale vorbelor, ale faptelor, ale atitudinii celuilalt [...] avem, pe rând, imagini de efigie ale călăului umilit şi ale victimei incapabile de a-şi savura victoria... Ce înţelegere sublimă, ce transfer divin de energie subiectivă, de la un actor la celălalt, au făcut ca acest «parteneriat» între cei doi să întrupeze nu numai profesional, adică estetic, ci şi etic, dacă nu chiar mistic, frumuseţea invulnerabilă a teatrului?“ Şi concluzia, tot atât de emoţionantă: „«Minunea» de pe scena braşoveană poartă două nume de actori: Costache Babii şi Mircea Andreescu. Doi pentru eternitate...“ (*Teatrul azi*, nr. 5–6/2000, p. 25). Florica Ichim o alătură, pe bună dreptate, şi pe Virginia Itta Marcu, spunând: „Există în trupa braşoveană trei actori cu nenumărate octave interpretative: Virginia Itta Marcu, Costache Babii şi Mircea Andreescu. Ei sunt interpreţii celor trei ipostaze de relaţie cu «portretul», cu puterea, cu destinul asumat. Delatorul, victima şi spectatorul resemnat, poate neinformat, poate voit inconştient. Virginia Itta Marcu îi dă spectacolului toate nuanţele.“ Puse în evidenţă de comentariul inspirat şi sugestiv al Cristinei Modreanu: „O excelentă întruchipare a femeii simple, care descoperă că şi-a închinat viaţa unui om pe care nu l-a cunoscut, este Virginia Itta Marcu, o actriţă a cărei fineţe şi plinătate interioară naşte poezie pe scenă. Gesturile ei frânte, intenţionat neduse până la capăt, expresia chipului ei, pusă tot timpul în slujba luminării faţetelor personajului, zâmbetul cu gând în spatele lui, sunt toate semne ale unui talent sporit de experienţa scenică şi de o intuiţie a adevărurilor profunde demnă de invidiat.“ Şi pe bună dreptate susţine că: „Promite să-i fie cândva aproape o tânără actriţă, nominalizată în acest an la Premiul de debut al Galei UNITER, Iulia Popescu, aici în rolul soţiei lui Anatol.“ Rol care „a confirmat-o pe Iulia Popescu, ce debutase în *Şantaj* ca o promisiune“ – observă şi Florica Ichim. Episodul *Medicului* întruchipat de Viorica Geantă-Chelbea este considerat ca o evoluţie „remarcabilă“ (Ion Parhon), „excelentă“ (Natalia Stancu). Scenografia lui Mihai Mădescu „dă ritm şi omogenitate lecturii propuse“ – menţionează Octavian Saiu; „oferă regizorului şi actorilor posibilitatea de a juca strâns întâmplările şi de a construi suspans din metaforă“ – apreciază Florica Ichim. Cristina Modreanu distinge şi „obiecte ce dau o dimensiune metafizică – o vioară atârnată de un plafon alături de cutia ei deschisă, plină cu frunze uscate“... Cântec veştejit?

Regizorul Kincses Elemér de la Târgu Mureş montează piesa dramaturgului maghiar Örkény István, *Familia Tót* (5 martie 2000), piesă datând din 1967, cu o carieră internaţională impresionantă. Örkény István a început să scrie teatru destul de târziu, la 55 de ani, la îndemnul soţiei sale. Şi piesa pe care o scrie e reflexul propriei sale experienţe de viaţă – cinci ani şi jumătate prizonier de război – care i-a sugerat subiectul unei familii bulversate de tirania hitleristă prin demenţa unui ofiţer superior. Într-un sătuc liniştit, care „trăieşte războiul numai prin veştile (dătătoare de speranţă sau tragedie) de la cei dragi mânaţi pe frontul de la Cotul Donului“ – relatează în *România literară* din 1978 Radu Anton Roman, citat în caietul-program –, „războiul pătrunde indirect“, printr-o întâmplare: subalternul „unui ofiţer superior – astenizat de ameninţarea partizanilor, de frigul şi tensiunea nopţilor în tranşee“, îi recomandă acestuia „odihna şi refacerea în mijlocul familiei sale de la ţară, model de pace şi armonie rurală“. Pregătiri obşteşti de primire, cu situaţii şi

replici comice. Demenţa maiorului impune, însă, paşnicei familii confecţionarea unor absurde şi inutile cutii de carton. (Fără voie, mă duce gândul la cutiile de carton confecţionate de actorii noştri în a doua jumătate a anilor optzeci, pentru a întregi cât de cât bugetul redus de autorităţi.) „Odată cu sosirea maiorului, comicul acesta senin dispare, lăsând loc satirei. Maiorul este o maşină agresivă, un cretin atotputernic, dereglând ritmul calm şi placiditatea familiei Tót, aducând în oaza aceasta încordarea, nesiguranţa, construind un mod de viaţă absurd." Mai prezenta interes pentru public, la peste o jumătate de secol de la conflagraţie, mă întreb? Poate că da, având în vedere resuscitarea orgoliilor dictatoriale şi militariste, în noul mileniu mai ales. Distribuindu-l pe Marius Cordoş în rolul *Maiorului*, mic de statură, febril, nervos, regizorul a creat, intenţionat sau nu, un contrast aproape grotesc cu membrii familiei, de statură normală sau puţin depăşită în volum – ca a şefului familiei, Tót – în persoana lui Adrian Răţoi – ori a celorlalţi, interpretaţi de Dan Săndulescu (*Tomaji*) şi Paula Ionescu (*Mariska*). Cu acest prilej debutează la Braşov actriţa Carmen Moruz, după trei ani petrecuţi la Piatra Neamţ şi doi ca reporter radio la Iaşi, oraşul natal. „Am venit aici" – declară dânsa Dianei Roman, în interviul din caietul-program – „având cunoştinţă de faptul că în acest oraş, raportat la multe altele din provincie, se mai face teatru de calitate, că este o trupă bună, cu pretenţii." Rămânerea ei aici îi confirmă, după doisprezece ani, opinia şi opţiunea.

Claudiu Goga revine, după o dramă răscolitoare despre conştiinţă şi demonul istoriei, pe o undă domestică – să zic aşa –, cu nădăduile unor amorezi stângaci şi gafeuri din lumea personajelor lui Cehov, surprinsă în *Cerere în căsătorie* (2 iulie 2000). Comedie scurtă, mult jucată mai ales la clasele studenţeşti de actorie, pentru studiu, dar şi în teatre, pentru public, de obicei în completare cu *Ursul*, altă pagină scurtă, cu hachiţe amoroase, a inegalabilului scriitor rus. Montată prin tradiţie în ambianţă de interior, cu concentrare pe nuanţele şi efectele dialogului, de data aceasta, la Braşov, într-o viziune diferită, neaşteptată, cu acţiune în exterior, în curtea din spatele casei şi accent pe efecte vizuale – precum subliniază o cronică perspicace: „Regizorul a transformat cu multă dibăcie energia cuvântului în energie vizuală, relaţiile cauzale dintre personaje fiind descifrate nu printr-o acţiune propriu-zisă, ci prin trăiri psihice a căror exteriorizare, gest şi mimică explică, adaugă, împlineşte" (Steluţa Pestrea Suciu, *Bună ziua, Braşov*, 8 dec. 2000). Impresie împărtăşită şi de Cristina Modreanu, încă din primele rânduri ale cronicii sale: „Senzaţia pregnantă pe care o lasă montarea lui Claudiu Goga cu *Cerere în căsătorie* [...] este aceea de *mărire* [...] impresia că întâmplările binecunoscute au loc sub o lupă uriaşă care ne aduce sub nas gesturi aparent banale şi simţiri obişnuite" (*Teatrul azi*, nr. 12/2000, p. 69). Şi spectacolul începe atipic pentru cei obişnuiţi cu *teatrul de cameră*, aşa cum am spus, în curtea din spatele casei, cu o uşă, o masă, un butoi cu apă şi o trăsură de epocă, semn al unui rang boieresc. Şi primul gest scenic surprinde de asemenea, pentru că răstoarnă tradiţia stăpânului casei marcat de bătrâneţe, cu un bărbat încă în putere, cu părul nins, e-adevărat, dar menţinându-şi forma cu exerciţiu fizic: *Stepan Stepanovici*, care apare în întruchiparea lui Dan Săndulescu, îşi cufundă voiniceşte capul în butoiul cu apă, ţinând un ceas în mână. Când scoate capul, se uită la ceas şi notează pe o plăcuţă timpul cât a rezistat fără respiraţie; din cifrele precedente, reiese cam tot atât. Tip încă în formă, dar cam bolovănos în comportament, aşa cum îl caracterizează Marina Constantinescu în descrierea celor trei protagonişti: „Fiecare personaj este studiat în sine, poartă un semn: tatăl – bolovănos; fata – foanfă; pretendentul – papă-lapte"

(*România literară*, 2 mart. 2001). Papă-lapte, da, dar îmbrăcat de Dan Cogălniceanu la mare ţinută, cu jacheţică neagră, vestă albă şi joben pe cap; ridicol nevricos, căruia Bianca Zurovski (*Natalia Stepanovna*) – „foanfa" numită de Marina Constantinescu, „apelpisita" considerată de Alice Georgescu în altă cronică – îi arde o zdravănă chelfăneală, după prima întrevedere, când s-au încontrat în legătură cu o proprietate. Ca să revină ca prin farmec, când află de la tatăl său că junele venise s-o ceară în căsătorie. „Portretele eroilor se alcătuiesc însă din zeci de nuanţe" – scrie Alice Georgescu –, „gesturi, priviri, zbateri de pleoapă, care oferă în sine un spectacol extrem de delectabil" (*Scena*, anul III, nr. 8, aug. 2000). „Goga a presărat ceva şi shakespearean în atmosfera montării" – e de părere Marina Constantinescu –, „ceva din *Îmblânzirea scorpiei*", iar în Stepan Stepanovici vede „tatăl care abia aşteaptă să scape de «piatra» din casă", redat de Dan Săndulescu „tumultuos şi bine temperat". În ceea ce o priveşte pe interpretă, „încă de la debutul ei de la teatrul din Galaţi se vede stofa de actriţă cu un potenţial real pe care Bianca Zurovski îl are". Şi Dan Cogălniceanu „evoluează cu o anume siguranţă […] mai atent la trucuri". Cristina Modreanu observă că jocul celor doi „este atent compus din frânturi de mişcări, din intenţii de reacţii ce nu ajung să se materializeze", pentru ca, mai apoi, când conversaţia devine subit controversă, să irumpă „violent [...] cu gaguri explozive amintind de filmele Fraţilor Marx". Şi adaugă, elocvent pentru spectacolul de studio: „Montarea excelează prin deliciul schimbărilor de stare făcute cu încetinitorul şi al reacţiilor voit întârziate [...] dar şi prin poezia gesturilor mici". Marina Constantinescu apreciază spectacolul ca fiind „o bijuterie teatrală", pe drept distins cu Premiul de regie la Festivalul de Comedie de la Galaţi.

N-am cum să evit neplăcuta întâmplare cu spectacolul programat ulterior la Festivalul de la Buzău, când nu s-a putut juca din cauza absenţei lui Dan Cogălniceanu, care a preferat o filmare la Bucureşti, pentru o reclamă, bine remunerată în dolari. Bianca Zurovski plângea în hol, Dan Săndulescu abia îşi stăpânea indignarea, iar Claudiu Goga era interzis. S-a impus hotărârea indiscutabilă în astfel de cazuri: desfacerea contractului de muncă, intrată în vigoare mai târziu.

Peste zece zile, o nouă comedie – „agresivă", cum o numeşte Alice Georgescu –, *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu (12 iulie 2000), regizată de Mircea Cornişteanu, despre care tot Alice Georgescu zice că „face parte, la rândul său, dintre rarii regizori sortiţi, ai zice, comediei de însuşi temperamentul lor jovial, mucalit şi «hazliu» (deşi... marile sale succese au fost cu texte amărui, un pic melancolice şi discret poetice, precum *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu sau *Unchiul Vanea* de Cehov)". Reală distincţie. Steluţa Pestrea Suciu subliniază: „Nefiind adeptul «inovaţiilor păguboase» pentru un teatru de bună calitate, Mircea Cornişteanu a montat [...] piesa lui Kiriţescu într-o cheie clasică [...] Textul este explorat în adâncime, iar accentul pus pe formele de manifestare a psihologiilor atinse de prăbuşirea caracterului". (*Bună ziua, Braşov*, nr. 588, oct. 2000) În consens, într-un fel, cu opinia unui comentator ager şi cu surprinzătoare asociaţii culturale, Adrian Mihalache, care vede, dincolo de psihologic, „adâncimile arhetipale ale piesei" şi, în cele trei surori Duduleanu, „în acelaşi timp tipuri ridicole de provinciale şi figuri mitice înfricoşătoare. Ele sunt cele trei Parce". (S-ar fi gândit cineva la asemenea descendenţă?) Şi le echivalează: „Parcele, numite Moire de greci, au în grijă firul vieţii oricărei persoane. Nona (Clotho) îl toarce, Decima (Lachesis) îi stabileşte lungimea, Morta (Atropos) îl taie cu foarfecele. Nu este greu să le identificăm în personajele piesei. Clotho este *Ane*ta, managerul general al clanului; Zoia – infantilă şi cochetă, având aparenţa cea mai umană – este *Lachesis*, cea care distribuie

fiecăruia atât cât îi este acestuia îngăduit. Nu trebuie să ne înşele apariţia umilă a *Lenei*, calica abia tolerată de surorile ei. Tocmai ea, colivăreasa cu vise malefice, premonitorii, este Atropos, Morta, cea care execută simbolic sentinţa fatală". (*Verva Thaliei*, Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană", 2004, p. 116) Ne amuzăm şi stăm un pic pe gânduri: nu ne-a dat prin cap şi nouă! Le evaluăm aportul scenic cu măsura atestată de experienţa cronicarei Alice Georgescu: „Astfel, gaiţa-şefă, *Aneta Duduleanu*, i-a revenit Paulei Ionescu", actriţă care „are, temperamental, datele rolului şi deşi nu i se pot găsi erori în evoluţie [...] nu te face, totuşi, să o crezi [...] Relief interpretativ capătă, interesant, rolurile feminine secundare: *Zoia* Virginei Itta Marcu, peltică, durdulie şi «voluptuoasă» (cum zice Caragiale), *Lena* Constanţei Comănoiu, uscată şi funestă precum un corb costumat în gaiţă". Le alătură pe Viorica Geantă-Chelbea (*Fräulein*), „cu amuzante ifose şi ţâfne", şi Iulia Popescu (*Zamfira*), „pată «de culoare» cu efect ilariant sigur". Poate că distribuită la risc în rolul cam ingrat *Margareta Aldea*, actriţa Bianca Zurovski „izbuteşte, în ciuda unei constituţii fizice care o contrazice, să dea impresia morbidităţii", iar Mara Nicolescu, în *Wanda Serafim*, „este prea puţin femeie fatală [...] având mai degrabă aerul unei puştoaice cam zburdalnice". Fraţii Duduleanu, în contrast inspirat, sunt Ioan Georgescu (*Ianache*), „exact în intonaţii şi gestică" şi Radu Negoescu (*Georges*), „excesiv". Şi subliniază în final că montarea izbuteşte din plin „să pună impecabil în valoare textul, care ţi se înfăţişează, neaşteptat, ca o piesă cu adâncimi până acum neexplorate" (*Scena*, anul III, nr. 8/2000).

STAGIUNEA 2000–2001

Stagiunea 2000–2001 începe cu o omagiere a poetului nostru nepereche, Mihai Eminescu, în anul declarat cu emfază a-i fi dedicat, printr-un spectacol realizat de actorul George Custură, *Scrisori eminesciene* (21 octombrie 2000). În triplă ipostază – regizor, scenograf, interpret –, realizatorul declară presei locale: „Port acest spectacol în minte şi-n inimă de mai bine de zece ani" (*Gazeta de Transilvania*, 20 oct. 2000). Adică, din 1990. Anul care ne-a adus mizerabila contestare a Poetului, prin declaraţiile nesimţite ale unor elevi chiulangii şi ale unor mame înduioşate – vai! – de eforturile sărmanelor odrasle: „Ne-am săturat de Eminescu!" Pentru George Custură, dificultatea nu a fost de a-şi concretiza proiectul, ci de a nu fi copleşit de amintirea recitalurilor eminesciene ale unor personalităţi ca George Vraca, Mihail Sadoveanu, Gheorghe Cozorici. Ideea realizatorului a fost de a-l prezenta pe Eminescu mai mult decât în aură romantică: poet tragic mai ales. Un cronicar chiar menţionează că „tensiunea *Scrisorilor*, aşa cum a intuit-o George Custură, stă tocmai în evaluarea tragică a unei istorii", prin care, menţionează dânsul, „un popor mărunt, dar bine înfipt în pământul care i-a fost hărăzit, pune stavilă unui orgoliu cosmic", împiedicând tentativele de cotropire şi subjugare. „Actorul [...] a actualizat în aşa măsură acest proces de iniţiere naţională, încât el pare demersul unui proces petrecut acum, la sfârşitul secolului douăzeci". (Liviu Comşia, *Gazeta de Transilvania*, 11–12 nov. 2000) Cu vocea bine timbrată a lui George Custură, recitalul a avut, desigur, efect emoţional şi patriotic.

În 14 noiembrie are premiera un spectacol regizat de E. Mihăilă-Braşoveanu: *Păcală*, dramatizare de Mureş Covataru după povestirile lui Ion Creangă şi Ion Slavici. Spectacol realizat cu actori amatori şi găzduit de teatru, cu participarea a doi artişti – E. Mihăilă-Braşoveanu, Relu Siriţeanu – şi doi membri ai colectivului tehnic – Vasile David, Ovidiu Cepănaru. Fireşte, neconsemnat de cronicari.

Dar urmează peste o lună un spectacol mult consemnat, cu o piesă a dramaturgului, actorului şi directorului de teatru napolitan Eduardo de Filippo, *Filumena Marturano* (17 decembrie 2000). Scrisă în 1946, când avea 46 de ani, lucrarea a devenit de notorietate mondială şi datorită filmului lui Vittorio De Sica, cu Sophia Loren şi Marcello Mastroiani. În caietul-program redactat de Diana Roman, citim un comentariu semnat de Alexandru Popovici, în care se spune: „*Filumena Marturano* e un itinerar napolitan. Filumena sau Rosaria (bătrâna servantă) şi parazitul Amoroso (ecou al comediei antice) sugerează periferiile napolitane încinse de soare şi duhnind de murdărie, în care mandolinele nu pot acoperi rănile adânci şi suferinţa." Despre răni adânci şi suferinţă chiar este vorba: Filumena vrea, după o convieţuire de 25 de ani cu un bărbat pe care l-a cunoscut într-o casă de toleranţă, pe când practica prostituţia, vrea, deci, să-şi legalizeze legătura şi să dea identitate celor trei fii ai săi din flori. Înscenează abil, pentru asta, propriul ei deces, provocând compasiunea bărbatului, Domenico Soriano, care decide prompt oficializarea legăturii. Dar înscenarea iese la iveală şi izbucneşte furia lui nestăpânită; actul însă nu mai poate fi anulat. Filumena i-a devenit soţie legitimă, cei trei fii din flori şi-au căpătat identitate legală şi un tată, deşi numai pentru unul dintre ei „adevărat". Toană de femeie îmbătrânită? Tertip cinic? Nu: ea vrea să dea sens de normalitate unor existenţe ale fiilor, trăite până acum fără părinţi, de care nu sunt ei vinovaţi. „Copiii sunt copii" – îşi justifică eroina, cu luciditate şi ferm, gestul. Spectacolul regizat de Felix Alexa, cu „rafinată îngemănare între surâs şi lacrimă", e deschis „către profunzimea dramei lăuntrice a eroinei" (Ion Parhon, *Scena*, nr. 2 [34], feb. 2001). „Prin recenta montare, regizorul continuă în alt fel introspecţia umană din *Nunta lui Krecinski* [...] întâmplările care pun în discuţie, abrupt, o întreagă viaţă. De aceea, ultimele două spectacole ale lui Felix Alexa sunt studiu de caz: cazul Krecinski şi cazul Filumena Marturano [...] Fiecare este pus sub lupă, iar la această minuţioasă privire detaliile sunt revelatoare". (Marina Constantinescu, *România literară*, 24 ian. 2001) „Stare de graţie" numeşte Cristina Modreanu sentimentul indus de vizionarea spectacolului: „Strategia regizorului este fixarea unui tip de interpretare atent construit din interior, căruia nu-i este străină un soi de exasperare existenţială; cu alte cuvinte, o interpretare de o «sinceritate exaltată»". (*Adevărul literar şi artistic*, 24 ian. 2001) Spectacol „actual şi modern" (M.C.), „montare de certă personalitate şi vigoare interpretativă" (I.P.), „punct de referinţă atât pentru istoria acestui teatru, cât şi pentru cariera regizorului Felix Alexa" (Cr.M.). Impresionantă scenografia Dianei Ruxandra Ion, cu care regizorul colaborează inspirat în ultimul timp: construcţie masivă de imobil, cu scară prelungită în arc pe ultimele trepte, ziduri înălţate spre obturarea cerului, spaţiu închis, mohorât, deşi cu lărgime pentru mişcare. „Atmosferă realistă, dar cu trimiteri neorealiste ale decorului tinerei scenografe Diana Ruxandra Ion" (M.C.), „cadru domestic tipic napoletan [...] faţada imobilului e alcătuită din două părţi, unite totuşi la mijloc, asemeni locatarilor săi, iar patina timpului a colorat pereţii în diferite momente ale vieţii acestora" (Cr.M.). Punctul principal de relevanţă este interpretarea actorilor, având-u-i drept protagonişti pe cei trei aşi ai teatrului, Virginia Itta Marcu (*Filumena Marturano*), Costache Babii (*Domenico Soriano*) şi Mircea Andreescu (*Alfredo Amoroso*). Virginia Itta Marcu, „cu impresionantul ei *glissando* între protestul vehement, histrionica disimulare şi uluitoarea revărsare de tandreţe şi generozitate" (I.P.); „rol atât de rotund şi susţinut, atât de dramatic şi de riguros. Nu alunecă deloc în clişeu, este puternică şi atât de vulnerabilă în această Filumena Marturano" (M.C.); „Pe Virginia Itta Marcu îmi este greu acum să o mai numesc aşa – ea a



Virginia Itta MARCU şi Costache BABII în *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo

convins o sală întreagă că este *Filumena Marturano* [...] spectacolul fascinant al ființei umane ne apare limpede ca într-un tulburător carusel de sentimente contradictorii" (Cr.M.). Costache Babii „face un rol de forță, cu treceri rapide și dificile de la o stare la alta, cu momente în care este pe cai, amenințător, încă puternic și poate răsturna lumea cum vrea el, sau, dimpotrivă, măștile se prăvălesc și rămâne nefardată neputința, nesiguranța, bătrânețea" (M.C.); „savuros și în ipostaza bărbatului tomnatic sedus de abila Diana, și în aceea a răzvrătitului împotriva «ingineriei» matrimoniale concepute de Filumena" (I.P.). Mircea Andreescu, „creația de bijutier [...] slugă pungașă și lașă, un fel de bufon al casei Soriano, care participă cu oarecare detașare la ce se întâmplă în jur" (M.C.); „impresionează virtuozitatea comică și tinerețea jocului unui alt senior al teatrului brașovean, admirabilul actor Mircea Andreescu, în *Amoroso*, bătrânul slujitor și prieten de petreceri al lui Domenico" (I.P.); „memorabil momentul în care *Domenico* și bătrânul său tovarăș, Alfredo Amoroso, în pielea căruia se strecoară excelent Mircea Andreescu, deapănă amintiri dintr-o tinerețe îndepărtată, ca doi bătrânei ajunși în mintea copiilor" (Cr.M.). În alte roluri, Iulia Popescu, Bianca Zurovski, Constanța Comănoiu, Marius Cordoș. Excelent spectacol – notează în concluzie Cristina Modreanu –, „ce poartă în el germenele unui paradox, fiind deopotrivă «popular», prin emoția pe care o transmite, și «elitist», prin rafinamentul mijloacelor de iradiere a acesteia".

În zilele Crăciunului, o veste dureroasă: „Parcă voind a nu supăra pe nimeni, într-un crud și nemeritat anonimat, a pornit spre eternitate actorul, regizorul și animatorul de teatru Eugen Mercus". (*Gazeta de Transilvania*, 27 dec. 2000) Sunt menționați cei douăzeci de ani de activitate regizorală, cu peste 40 de spectacole, marcând o evoluție artistică pe o traiectorie ascendentă, cu recunoașterea valorii sale prin diferite distincții. „Tenacitatea cu care și-a urmărit convertirea în fapte artistice a unui program estetic bine definit, forța creatoare cu care era înzestrat și capacitatea de a exprima scenic idei penetrante i-au adus regizorului Eugen Mercus recunoașterea valorii sale, concretizată într-o serie de premii cu care au fost distinse, în confruntări republicane, unele dintre spectacolele pe care le-a regizat." Actorul Costache Babii îl definește astfel: „Felul în care lucra îmi plăcea, deoarece îți jalona niște borne pentru personaj și apoi te lăsa pe tine să-l construiești [...] conducându-te spre esența personajelor. Ceea ce mi se pare important e că ne lăsa libertatea de creație". (*Histrionia*, p. 77)

În cartea sa despre case și oameni din Brașov, Steluța Suciu scrie: „Eugen Mercus a crezut în potențialul artistic al trupei, care, din păcate, nu fusese pus în valoare până atunci. A reușit prin programul său artistic să transforme Teatrul din Brașov într-unul dintre primele din țară". (*Străzi, case, oameni din Brașov*, Editura Foton, 2011, p. 292) O personalitate lucidă, realistă, excepțională. De rafinament al gândului și eleganță a stilului. Luat la ceruri la al șaptelea deceniu de viață abia... Când nu s-au stins încă ecourile colindelor!

La sfârșitul lunii următoare, în 30 ianuarie 2001, E. Mihăilă-Brașoveanu prezintă din nou un spectacol, cu trupa lui de amatori, găzduit de teatru, cu doi profesioniști (el și Relu Sirițeanu) – *Întâmplările bravului soldat Ivan Turbincă* (titlu ce ne amintește de istoria cehă a bravului soldat Švejk), text compus de Radu Macrinici după povestirea lui Ion Creangă.

Kincses Elemér revine după un an, în martie, cu montarea unui spectacol de profunzime din dramaturgia rusă: *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (18 martie 2001). Scrisă în 1902, odată cu *Micii burghezi*, drama personajelor din piesă (cunoscută și cu titlul *La fund*, sugerând treapta existenței lor sociale) a fost


Virginia Itta MARCU şi Costache BABII în *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo


Decor de Diana Ruxandra Ion la *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo

reprezentată de-a lungul vremii pe mai toate meridianele lumii, cu succes artistic şi de prestigiu. Regizorul îşi alcătuieşte aici o distribuţie de prestigiu (că are de unde!), mizând pe un calificativ asemănător şi pentru spectacol: Costache Babii (*Satin*), Mircea Andreescu (*Actorul*), Dan Săndulescu (*Luca*), Viorica Geantă-Chelbea (*Vasilisa*), Ioan Georgescu (*Kleşci*), Virginia Itta Marcu (*Kvaşnia*) ş.a. Găsesc un pasaj revelator pentru eroii lui Gorki, într-un fragment reprodus în caietul-program dintr-un comentariu datând din 1931: „Gorki pare a-şi fi trăit personajele şi a se fi turnat în ele, ca bronzul în tipar de statuie, dar în acelaşi timp le-a idealizat şi le-a făcut purtătoare ale ideilor lui". (I.V., *Vremea*, nr. 216/1931) Mă tot gândesc la el şi la ele, în anii noştri, când, după 1990, dramaturgi şi regizori de la noi şi de aiurea ţin să redea realitatea moravurilor printr-o serie de relaţii, de scene şi printr-un limbaj de o vulgaritate ostentativă, pe motiv că *aşa e în viaţă*. Personaje viciate, manifestări imunde, orizont infestat de bădărănie şi obscenităţi. Şi mă duce gândul la personajele lui Gorki de la *fundul* societăţii – hoţi, vagabonzi, asasini, rataţi –, care se manifestă cu o decenţă şi o demnitate incomparabile pentru condiţia lor cu a celor de astăzi. Cine ar mai pronunţa acum un imn pentru măreţia omului, ca Satin? E adevărat că dramaturgul rus şi-a idealizat personajele, dar nu le-a falsificat esenţa şi profilul cu murdăria stării de jos. Le-a proiectat artistic! În scenografia colegei sale târgmureşene Labáncz Klara, regizorul „dă primul semnal al unei lecturi actualizate a piesei: azilul ne aminteşte de canalele în care vitregiţii sorţii îşi târăsc zilele astăzi". Pe diferite tuburi, pe ţevi sau pe jos. Nu sunt paturi. Sau priciuri. Spectatorii sunt plasaţi în preajma lor, pe scenă. „Efectul asupra spectatorului este că îl implică mai rapid, atenuând însă unele diferenţe în care stă vigoarea criticii sociale a piesei lui Gorki" – citim într-o cronică din revista *Teatrul azi*. Şi evaluează obiectiv calitatea montării: „Spectacolul de la Braşov se complace câteodată în jocul naturalist al evidenţei faptelor [*n.m.* – eu aş zice „în general"], cu consecinţe asupra interpretării actoriceşti". Echivalează principalele personaje cu diferite categorii etice sau însuşiri: „Luka – iertarea, Satin – demnitatea umană, Baronul – luciditatea, Actorul – memoria", spunând că, deşi actorii sunt buni, „nu se detaşează destul de puternic de fundalul acţiunii". Astfel, Dan Săndulescu (*Luka*) e văzut ca „apariţie slăbită câteodată de latura rolului de «moş bun din poveste», istoria personajului *Satin* „se citeşte bine în interpretarea lui Costache Babii", Mircea Andreescu (*Actorul*) „este credibil prin radiografierea gestului şi a replicii", Andrei Ralea (*Baronul*) „aduce un echilibru între detaşare şi implicare". Semnalează ca reuşite, „cu o tipizare morală mai evidentă", rolurile *Kvaşnia* (Virginia Itta Marcu), *Kleşci* (Ioan Georgescu), *Nastia* (Ligia Stan), *Bubnov* (George Custură), notează ca „maturitate interpretativă" rolul *Vasilisa* (Viorica Geantă-Chelbea) şi „mai pot încă să-şi interiorizeze personajele" Gabriel Pintilei (*Vaska Pepel*) şi Lorena Ciubotaru (*Nataşa*). Realism scenic clasic – concluzionează cronica –, „dar lipsit de anvergura ideilor" (Marcela Ilniţchi, *Teatrul azi*, nr. 8–9–10/2001, p. 111). De anvergură dramatică, aş zice eu.

Între timp, la Gala UNITER din aprilie 2001, sunt premiaţi: Claudiu Goga pentru regia spectacolelor *Portret de criminal* şi *Cerere în căsătorie*; Bianca Zurovski pentru rolul *Natalia Stepanovna* din piesa lui Cehov sus-menționată (Premiu acordat de criticii Secţiei române a A.I.C.T. unui număr de 12 tineri creatori „care au dat strălucire anului teatral 2000", printre ei aflându-se şi Claudiu Goga, Felix Alexa şi Diana Ruxandra Ion, realizatorii spectacolului braşovean *Filumena Marturano*


Viorica GEANTĂ-CHLEBEA şi Gabriel PINTILEI în *Azilul de noapte* de Maxim Gorki

ş.a.). Gazeta locală consemnează cu mândrie distincţiile concitadinilor, într-un articol intitulat „Gala Oscarului românesc“, reamintind şi premiile obţinute în 1999 de Claudiu Goga (pentru debut cu *Conul Leonida*), în 2000 de Virginia Itta Marcu (pentru cele două roluri numite *Martha* şi *Elena Sergheevna*). Cu un îndreptăţit reproş la adresa autorităţilor urbei, insensibile la performanţele artiştilor: „Cu alte cuvinte, în ultimii ani Teatrul «Sică Alexandrescu» a intrat în lumea cea bună a teatrului naţional, cu voia sau fără voia unuia sau altuia şi împotriva indiferenţei aleşilor urbei, care, atunci când vine vorba de cultură, devin deodată grijulii, chiar zgârciţi, cu banii contribuabililor“ – Liviu Comşia, *Gazeta de Transilvania*, 10 aprilie 2001. (Bine le zici dumneata, stimabile!) Peste câteva zile, Diana Roman îi ia un interviu recent premiatei Bianca Zurovski, care e foarte emoţionată: „Deşi am mai primit premii de-a lungul timpului, a fost prima dată când decernarea s-a făcut pe o scenă, sub luminile reflectoarelor, în faţa unui public pe care a trebuit să-l fac părtaş al sentimentelor mele. Aşa am realizat că emoţiile unui actor-civil pe scenă sunt mult mai mari decât ale actorului-personaj.“ Şi o generoasă dorinţă de solidaritate a generaţiei: „Acordarea unui singur premiu este mult prea puţin faţă de bogăţia de talente care la ora actuală se dăruie atâtor scene ale ţării. Şi cred că şi mai mare importanţă ar căpăta acest lucru dacă s-ar gândi un proiect care să ne adune pe toţi la un loc“ (*Gazeta de Transilvania*, 21–22 apr. 2001). Frumos gând – practic, utopic!

Ca să dea un bobârnac de invidie braşovenilor, artiştii au anunţat în plină vară o *Vacanţă în Guadelupa*, cu doi însoţitori competenţi: francezii Pierre Sauvil şi Eric Assous (12 iunie 2001). Numai că n-au mai plecat… Regizorul Mircea Cornişteanu s-a jucat un pic cu ei şi cu ideea, şi, cu complicitatea celor

doi autori, i-a urcat pe scenă să-şi tot facă planuri de asemenea week-end exotic în America de Sud. Nu toţi, fireşte. Un pamflet politic, reprezentat pentru prima oară în 1996 la Paris, cu moravuri actuale recognoscibile şi în alte societăţi. Traducătorul piesei, teatrologul Zeno Fodor, spune în caietul-program că l-a simţit pe Caragiale în scriere: „Când am citit piesa pentru prima oară, gândul m-a dus imediat la Caragiale, iar în timp ce lucram la traducere această impresie mi s-a întărit şi mai mult. Cât despre actualitatea ei, ce să mai vorbim? Asemănarea dintre cele ce se afirmă şi se dezvăluie în piesă şi moravurile noastre politice reale este de-a dreptul uluitoare.“ Opinie confirmată şi de cronicarul Alexandru Ţion: „În *Vacanţă în Guadelupa*, ameninţarea cu divulgarea unui dosar de afaceri necinstite ale ministrului agriculturii declanşează o cascadă de situaţii comico-satirice, în care personajele principale sunt Corupţia, Şantajul, Compromisul moral [...] Nu e de mirare, astfel, că în finalul comediei este propulsat pe scaunul de prim-ministru un personaj lipsit de scrupule (nu singurul), dar care deţine un dosar al însuşi preşedintelui Franţei.“ Scrisorica de amor din secolul XIX a evoluat spre *dosar* în secolul XX, trecând şi printr-un *bileţel* neaoş, răstălmăcit la nivel înalt… în 2005! Montarea a fost „simplă, cu mult ritm şi dinamism“, evidenţiindu-i pe Mircea Andreescu (*Antoine Bouladon*) – „partitură inspirată, nuanţată, cu urmări comice spontane sau construite“ –, Dan Săndulescu (ministrul agriculturii, *Bertrand Guéraud*) – „speculând în mod fericit situaţiile comice“ –, alături de care Viorica Geantă-Chelbea (*Agathe Mareuil*), debutantul Gabriel Costea (*Thibaut* de *Charmetant*), Ligia Stan (*Pauline Guéraud*), Carmen Moruz (*Nathalie Klein*) şi Relu Siriţeanu (*Preşedintele*) „au ştiut să intre în rezonanţă cu ritmul spectacolului“ (*Transilvania expres*, 16–17 iun. 2001).

STAGIUNEA 2001–2002

Dacă stagiunea care s-a încheiat a avut pe afişul ultimului spectacol o piesă cu doi autori, cea care începe are trei: *Operele complete ale lui WLM ŞXPR* (prescurtate) de americanii Jess Borgeson, Adam Long şi Daniel Singer (21 septembrie 2001). O joacă, un exerciţiu amuzant de a sintetiza într-un text de vreo două ore întreaga operă dramatică a celui mai mare dramaturg al lumii, căruia îi putem da acum numele complet, după ce i-aţi citit miraţi şi amuzaţi prescurtarea în consoane: William Shakespeare. Pare-se, un exerciţiu al unor artişti de a rezuma în mai multe cuvinte ceea ce o tradiţie internaţională spune despre *Romeo şi Julieta*, cu o concizie logică, în fond: „un băiat iubea o fată şi părinţii nu-i lăsau“. O trupă din fosta Cehoslovacie se spune că a atins recordul european în materie, interpretând *Hamlet* între două staţii de tramvai, în 48 de secunde. Regizorul spectacolului braşovean, Petre Bokor, ne copleşeşte şi cu informaţia că întreaga operă dramatică a lui Shakespeare însumează peste 1.258.437 de cuvinte, iar piesa celor trei americani, tradusă şi adaptată de dumnealui („tradaptată“, zice dânsul), doar 14.205! (Cine stă să le numere?) Şi se declară adeptul principiului lui Polonius, care spunea: „Scurtimea-i sufletul gândirii“. Da – dar şi ce greu e să fi scurt...

Cei trei americani au iniţiat versiunea prescurtată socotind că publicul contemporan nu mai are timp să urmărească un spectacol de cinci ore, ca pe vremea lui Will, şi cu atât mai puţin întreaga sa operă, datorită ritmului rapid al vieţii actuale. Astfel că demersul lor e justificat, în parte, de această logică, dar în acelaşi timp e şi o persiflare a celor ce ignoră cultivarea spirituală, pentru preocupări practice (din ce în ce mai mulţi…), sau a exhibiţionismului (ce e aia *Hamlet* în tramvai, în mai



Viorica GEANTĂ-CHELBEA şi Ioan GEORGESCU în *Jasmine şi orbul* de Peter Turrini

puţin de un minut?!). Sunt trei protagonişti care interpretează vreo 34 de personaje din toată opera lui Shakespeare, selectate dintr-o multitudine covârşitoare. Scenariul îmbină relatarea amuzantă cu exemplificări în stil de parodie, şi cum piesele cuprind teme şi probleme valabile pentru toată lumea, universale şi eterne, devine implicit o sinteză a moravurilor şi relaţiilor contemporane. În plus, dacă pe vremea lui Shakespeare rolurile de femei erau interpretate de bărbaţi, nu e nicio problemă ca Julieta, Ofelia, Cleopatra, Lavinia sau Doica să fie redate acum tot de protagonişti masculini. Miza este buna dispoziţie şi persiflarea asimilărilor lăutăreşti de cunoştinţe în materie. I-am văzut regizorului şi montarea de la Teatrul „Nottara", cu un haz contaminant în interpretarea actorilor Mircea Diaconu, Valentin Teodosiu şi a regretatului Emil Hossu. Aici, la Braşov, a reuşit, de asemenea, „un spectacol amuzant şi atractiv" – cum scrie Alexandru Ţion. „Viziunea regizorală a lui Petre Bokor [...] este o inspirată şi fericită pledoarie pentru un spectacol complex, dezinhibat şi alert." Tinerii protagonişti, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoş şi Gabriel Costea, „s-au adaptat bine unei partituri dificile, au jucat convingător, cu multă prezenţă de spirit şi relaxare [...] reuşind să găsească, de fiecare dată, tonalitatea, atitudinea şi prezenţa scenică adecvate situaţiei" (*Transilvania expres*, 27 sept. 2001).

În decembrie, actriţa Maya Indrieş prezintă un recital poetic cu texte selectate de dânsa, intitulat *E vremea rozelor ce mor.* „Oamenii au nevoie de poezie", spune dânsa, demonstrând „o dată în plus că poezia lucrează asupra sufletului uman, reverberând emoţiile" (Steluţa Pestrea Suciu, *Monitorul de Braşov*, 5 dec. 2001). Titlul reproduce versul lui Macedonski, melancolic şi trist: „E vremea rozelor ce mor/ Mor în grădini, şi mor şi-n mine,/ Şi-au fost atât de viaţă pline,/ Şi azi se sting aşa uşor". Cu alte versuri, selectate din Mihai Eminescu, Ion Minulescu, George Bacovia, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Omar Khayam, cugetările lui Pascal, dar şi *Psalmul 50*, „unitar stilistic, de o remarcabilă acurateţe, recitalul este o invitaţie la primenire sufletească într-o lume atât de bolnavă" (Steluţa Pestrea Suciu). „Aceleaşi mijloace de expresie reţinute, o exuberanţă bine temperată [...] o încântare şi o duioşie abia sugerate [...] Maya Indrieş ne-a dojenit astfel că, sub povara vremurilor, suntem gata să plătim vama cea grea: îndepărtarea de muzica divină a versului" (Liviu Comşia, *Gazeta de Transilvania*, 8–9 dec. 2001).

În ultima zi a anului, la 31 decembrie 2001, are loc premiera binecunoscutei comedii a lui Victor Ion Popa, *Tache, Ianke şi Cadâr*, în regia lui Şerban Puiu. „E una din cele mai bine scrise piese şi umană pe deasupra, sub raportul relaţiilor interetnice" – e de părere Dan Săndulescu, distribuit în *Cadâr*. „Nu e o mare piesă, dar făcea săli pline." Aici ţin să amintesc o experienţă proprie, trăită ca redactor la Televiziune: de fiecare dată când dădeam în reluare pe post spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti înregistrat cu Ion Finteşteanu (*Ianke*), Alexandru Giugaru (*Tache*) şi Marcel Anghelescu (*Cadâr*), sau fragmente pentru ciclul „Maeştri teatrului românesc", tehnicienii de la montaj electronic râdeau cu poftă, deşi văzuseră scenele de mai multe ori. Şi eu mă minunam de reacţia lor, cunoscându-le altele, apatice, la momente reale de haz autentic, unde se exprimau doar cu „aa, iar...". Hazul e al replicilor de mare savoare şi sclipire lingvistică ale evreului Ianke, debitate într-un ritm neîntrerupt, cu vioiciunea gândului şi farmecul comunicării proprii unui personaj isteţ, generos, sfătos. Nici ceilalţi nu sunt văduviţi de asemenea calităţi, dar nu excelează în *limbariţă*. Interpretul lui *Ianke*, Costache Babii, mărturiseşte: „L-am jucat cu mare bucurie pe Ianke, evreul cunoscut de mine la Frumuşica [*n.m.* – locul natal], la Botoşani, la Iaşi [...] cu bonomia şi şmecheria lui, e un om de o mare bogăţie sufletească. Ştie să facă haz de necaz, degajând umorul, armă


Virginia Itta MARCU şi Mircea ANDREESCU în *Moartea unui comis-voiajor* de Miller


Bianca ZUROVSKI şi Mircea ANDREESCU în *Moartea unui comis-voiajor* de Miller

împotriva necazurilor. Cu râsul său poate păcăli şi moartea.“ În privinţa montării, se declară satisfăcut de orientarea regizorului: „Spectacolul lui Şerban Puiu a evitat stereotipiile şi e bine că regizorul a lucrat aşa“. (*Histrionia*, p. 71) Detalii despre viziunea realizatorului ne dă chiar interpretul lui *Cadâr*, Dan Săndulescu: „Şerban Puiu a dat o pondere mai mare lui Cadâr, l-a făcut la un moment dat conducătorul jocului, aflat între cei doi prieteni, Tache şi Ianke, pentru a-i ajuta pe Ana şi Ionel să se căsătorească [...] Cadâr nu mai e doar un om bun care vinde acadele. I-am dat puţină şmechereală, l-am făcut câteodată filosof [...] În acest spectacol Cadâr e foarte viu şi mult mai complex decât îl ştiu.“ Şi despre o scenă de succes: „ritualul servirii cafelei specifice turcului. De mare efect sunt momentele când cei trei, perfect sincronizaţi, învârt linguriţele în ceşti şi sorb cu zgomot cafeaua“ (*vol. cit.*, pp. 108,109). În cronică, Steluţa Pestrea Suciu ne precizează orientarea regizorului spre „relevarea omenescului personajelor care aparţin unei lumi «a sufletelor curate»“. Iar în privinţa protagoniştilor, menţionează: „«Triumvirii» sunt interpretaţi de actori cu multă experienţă, astfel că replicile efervescente capătă culoare. Ştefan Alexandrescu construieşte un *Tache* plin de bonomie specific moldovenească şi înţelepciune [...] În rolul lui *Ianke*, Costache Babii este cuceritor: parcurge partitura cu infinitezimale nuanţe, specifice interpretării acestui mare actor [...] *Cadâr*, în interpretarea lui Dan Săndulescu, devine ceva mai mult decât un bătrân cumsecade. Puţin şmecher, câteodată filosof, cu observaţii hazlii exprimate într-un limbaj inteligibil, dublate de ticuri orientale, toate dau relief personajului.“ Despre cei doi se exprimă elogios şi Alexandru Ţion. „S-a detaşat uşor Costache Babii (Ianke), reuşind un rol de excepţie, cu pasiune, subtilitate, dăruire, expresivitate şi plasticitate în exprimare şi gestică [...] plin de farmec şi culoare; [...] l-au însoţit cu evoluţii remarcabile Ştefan Alexandrescu (Tache) şi Dan Săndulescu (*Cadâr*), formând un trio plin de savoare şi umor“ (*Transilvania expres*, feb. 2002). În privinţa celorlalte personaje, ne edifică dna. Steluţa Pestrea Suciu: „Cei doi tineri, *Ana* şi *Ionel*, interpretaţi de Ligia Stan şi Dan Cogălniceanu, formează un cuplu expresiv. Sunt voluntari, gata să-şi apere iubirea, iar prin concepţii mai aproape de zilele noastre [...] Constanţa Comănoiu dă o culoare aparte personajului *Baba Safta*, colportoare în mahala [...] Iţic, devenit cerealistul Ilie, este interpretat de Gabriel Săndulescu cu mult haz, prin evitarea anecdoticului.“ Şi menţionează soluţia ingenioasă „găsită de regizor în structurarea începutului şi a finalului spectacolului“, cu participarea Babei Safta: „Ea trage nişte cearceafuri atârnate pe sârmă, o cheie vizuală în dezvăluirea caracterului“. (*Monitorul*, 1 feb. 2002)

O dramă realistă profundă montează Dominic Dembinski cu piesa dramaturgului american Arthur Miller, *Moartea unui comis-voiajor* (14 iunie 2002). Scrisă şi reprezentată pe Broadway în 1949 (10 februarie, regia Elia Kazan), unde a înregistrat 742 de reprezentaţii, piesa a primit Premiul „Pulitzer“ pentru dramaturgie, premiul Asociaţiei Criticilor de Teatru din New York, premiul „Antoinette Perry“, ce i-au adus faimă internaţională. Dominic Dembinski numeşte piesa „o odisee modernă plină de tragică şi austeră poezie“. Pentru că eroul principal, Willy Loman, „este un om obişnuit, ucis de o boală incurabilă: speranţa [...] Şi iată cum personajul unei drame social-psihologice, drama omului mărunt, se transformă în destinul unui erou tragic“ (citat din caietul-program). În cronica sa din *România liberă*, Florica Ichim asociază năucita noastră „societate de perpetuă tranziţie“ cu America deceniului patru, de după tranziţie: „Există similitudini de fond, care fac percutante multe dintre situaţiile şi replicile piesei.“ Şi apreciază spectacolul semnat de Dembinski ca având sensuri şi nuanţe „desluşite cu gând contemporan, dar fără exagerări

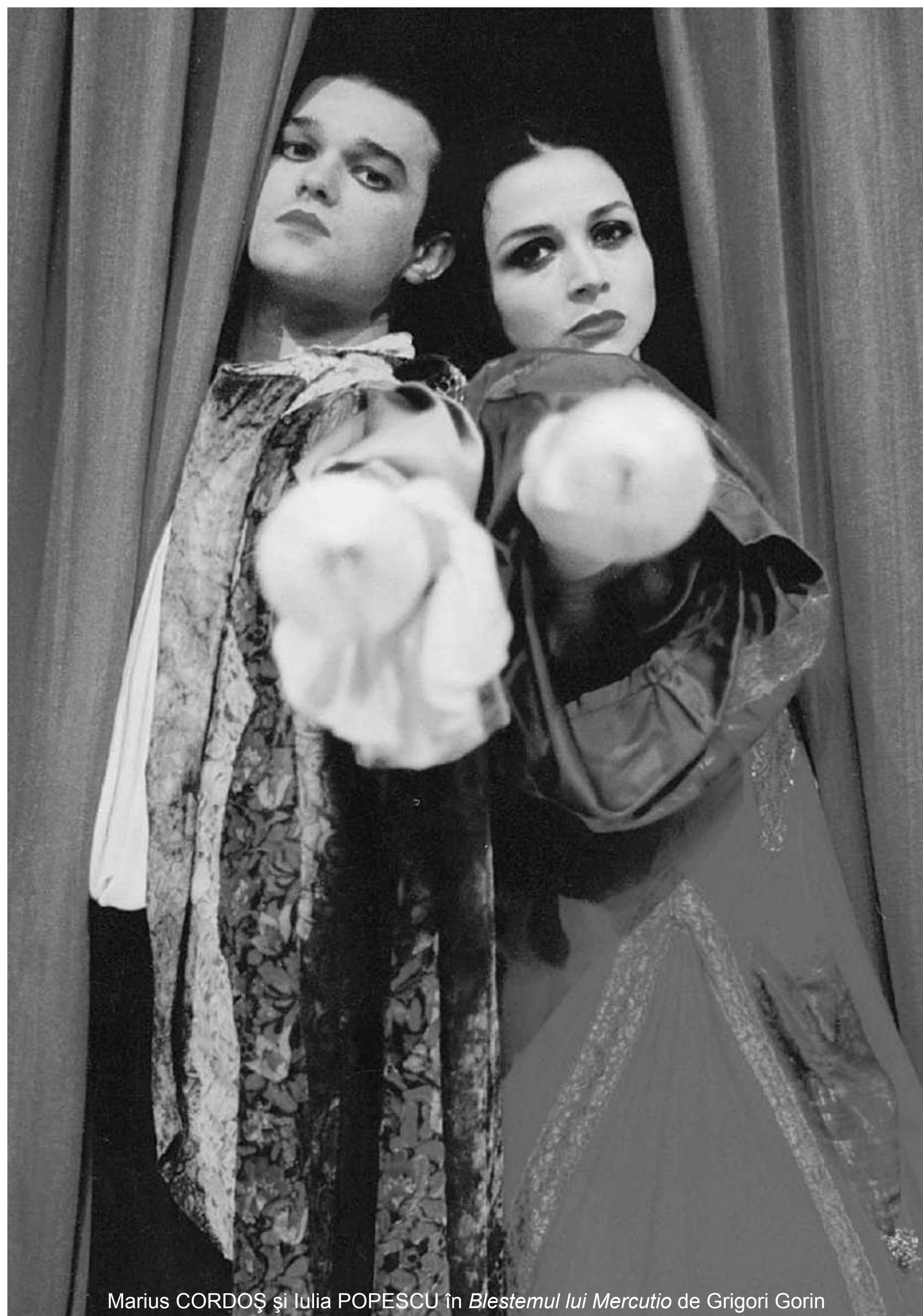
dăunătoare". Cum Willy Loman, după opinia lui Dembinski, suferă de boala incurabilă numită *Speranţă*, „Câţi dintre oamenii ce treapădă pe scoarţa Terrei nu suferă la fel?" – se întreabă cronicara. „Iar regizorul are conştiinţa acestei suferinţe, care poate face «pe oricare dintre noi» capabil să devină «erou tragic»." Interpretarea are în prim plan doi artişti excepţionali ai teatrului braşovean: „Mircea Andreescu îl mânuieşte pe Loman în aşa fel încât tu, spectator, să te împarţi între milă şi dispreţ, între înţelegere şi refuz. Un joc de nuanţe care ţine trează atenţia, dar şi participarea sensibilă. Umbră înduioşătoare, Virginia Itta Marcu în rolul Lindei Loman face din nou o demonstraţie de ţesătură obţinută cu migală şi devine exemplară în relaţia cu partenerul central." Despre celelalte interpretări, Florica Ichim menţionează: „discreţie şi măsură" la cei doi Sănduleşti, Dan (*Unchiul Ben*) şi Gabriel (*Charley*), „ultimul filigranând mai subtil ca de obicei"; lui Marius Cordoş (*Happy*) şi Dan Cogălniceanu (*Biff*), „fără a le face reproşuri deosebite, le-aş aminti că poţi interpreta în forţă şi violent, fără a acoperi sensurile ce le au de marcat"; iar pe Bianca Zurovski, pe o partitură minimă (Femeia), o vede „în rol, ca de obicei când are de împlinit o soluţie de personaj" (*România liberă*, 8 oct. 2002). Ioana Anghel pomeneşte şi de soluţia scenografică găsită de Mihai Mădescu pentru multitudinea spaţiilor de joc: „un decor unic, compus din spaţii succesive atât pe orizontală – în profunzimea scenei –, cât chiar pe verticală. Prezenţa permanentă a coşciugului-bancă dă şi mai multă greutate zbaterilor de pe scenă" (*Teatrul azi*, nr. 10–11–12/2002, p. 94).

Un deceniu de împliniri (Claudiu Goga)

STAGIUNEA 2002–2003

Stagiunea debutează cu o schimbare la conducerea teatrului, prin numirea lui **Claudiu Goga**, tânărul regizor adus şi promovat de Mircea Cornişteanu în colectivul braşovean şi tot de el propus să-i preia funcţia, după ce a devenit directorul Naţionalului din Craiova. În cronica sa la spectacolul cu piesa lui Arthur Miller, Florica Ichim menţionează chiar din primele rânduri această schimbare: „Acum, teatrul braşovean are un director nou. Tânăr. Foarte tânăr. Dar regizorul Claudiu Goga a ajuns directorul acestei instituţii teatrale pentru că, în pofida tinereţii sale, în toate spectacolele pe care le-a semnat, în puţinii ani de la absolvenţă, a dovedit maturitate artistică, talent şi seriozitate profesională." Acum, când redactez aceste pagini, se împlineşte un deceniu şi doi ani de la numirea sa în conducerea colectivului şi însuşirile menţionate de Florica Ichim îi atestă longevitatea în funcţie. Anunţând deschiderea stagiunii, Alexandru Ţion publică cele aflate de la noul director, privind repertoriul, colectivul şi atmosfera în teatru, cu o fotografie a lui Claudiu Goga la biroul său de răspundere, proaspăt ocupat. Aflăm, astfel, că pentru prima dată actorii ştiau încă înainte de vacanţă, din iulie, în ce vor juca şi ce vor interpreta, majoritatea având câte două roluri de realizat. A fost conceput, declara Claudiu Goga, „un repertoriu echilibrat, bazat pe texte contemporane, cu preponderenţa comediei şi cu texte clasice de cea mai bună calitate". Directorul anunţă deschiderea pe 20 septembrie, cu premiera din iunie, *Moartea unui comis-voiajor*, precedată după-amiaza, la sala Studio, de noul spectacol: *Jasmine şi orbul* de Peter Turrini, regizat de Sorin Militaru. În continuare, piesele pe care le vom consemna şi noi, cu o excepţie: *Căsătoria* de Gogol, în regia lui Felix Alexa, care nu


Virginia Itta MARCU în *Blestemul lui Mercutio* de Grigori Gorin



Marius CORDOŞ şi Iulia POPESCU în *Blestemul lui Mercutio* de Grigori Gorin

s-a mai realizat. În privinţa colectivului, menţionează trei debutanţi în trupă – Mihai Bica, Vlad Jipa, Demis Muraru – şi revenirea Gabrielei Butuc la Braşov; iar despre atmosfera în teatru are cuvinte de apreciere: „Se lucrează bine, atât cu actorii, cât şi cu atelierele, unde activează meseriaşi deosebiţi, adevăraţi profesionişti". (*Transilvania expres*, 14–15 sept. 2002)

Într-adevăr, s-a deschis stagiunea 2002–2003 în 20 septembrie, cu piesa lui Arthur Miller şi cu premiera spectacolului cu textul austriacului Peter Turrini, regia fiindu-i încredinţată lui Sorin Militaru, student anul V la UNATC. „Textul turrinian, realizat într-o cheie melodramatică, fără a fi una dintre cele mai incitante propuneri dramaturgice, capătă valoare prin frumuseţea mesajului: chiar acolo unde viaţa amputează sau cangrenează existenţe, sufletele au nevoie de iubire" – citim în cronica semnată de Oana Borş în *Teatrul azi*. După părerea ei, tânărul regizor n-a găsit calea de a transpune scenic frumuseţea mesajului citat, mizând doar pe „o construcţie contrapunctică: între derizoriul existenţei orbului şi prezenţa hieratică a fetei din vis [...] Numai că s-a produs o exemplificare expozitivă de un grotesc non estetic [...] S-au căutat contururile fixe în care să se înscrie personajele, în detrimentul relaţiilor. Profesionalismul lui Ioan Georgescu (*Orbul*) şi al Viorică Geantă-Chelbea (*Jasmine*) i-a salvat cât de cât." Cronicara consideră că în rolul *Tânărului* legat de existenţa orbului, Gabriel Costea schematizează, iar apariţia grupului de turişti (Ovidiu Cepănaru, Vasile David, Oana Pavalache, cu Carmen Moruz – *Ghidul*) înscrie montarea în grotescul nonestetic, ca şi decorul cu păsări moarte (V. Penişoară-Stegaru). Fata din vis, „ideal alb al dragostei pure", a fost Lorena Ciubotaru (*Teatrul azi*, nr. 10–11–12/2002).

Un real eveniment artistic se produce la 24 octombrie 2002, cu premiera spectacolului *Blestemul lui Mercuţio* de dramaturgul rus Grigori Gorin, în regia lui Claudiu Goga, datorită şi ingeniozităţii textului, care are ca pretext blestemul rostit de Mercuţio când e ucis în duelul cu rivalul neamului duşman: „Dare-ar ciuma în neamul vostru! [...] Da, neamurile voastre au făcut din mine ospăţ de viermi." Şi spectacolul prelungeşte povestea de dragoste a celebrilor eroi, cu aceea a doi tineri contemporani, ale căror familii sunt rivale şi în inamiciţie. „Modalitatea compunerii este aceea de teatru în teatru, semnificaţia vitriolează corupţia lumii contemporane sub oglinda care răsfrânge puritatea şi farmecul iubirii. Şi sensul modalităţii alese este acela rostit de unul din personaje, care relevă forţa generatoare a artei – „Teatrul poate tot!" Claudiu Goga fructifică cele două sugestii prin prezentarea scenei goale, cu schelele, ţevăria şi ştăngile suspendate, iar deasupra spaţiului de joc – o oglindă imensă. „Ce vrea să fie piesa aceasta a lui Gorin?" – se întreabă Florica Ichim. „Ca titlu publicitar: continuarea textului shakespearian *Romeo şi Julieta*. Ca formulă dramatică: o satiră sarcastică, necruţătoare, a lumii noastre din toate timpurile [...] Dincolo de duritatea demersului satiric, pâlpâie flăcăruia speranţei, dată de dragostea devenită gest moral." Despre discursul regizoral al lui Claudiu Goga, „ce prinde formă de la spectacol la spectacol", spune, într-o îndreptăţită definire: „El râde scrâşnind în faţa panoramei lumii, dar îi dă mereu şansa de a se salva prin puritate, prin dragoste, prin voinţă, prin morală." Spectacolul începe cu o improvizaţie de duel în hol, ca un motto, şi un prolog rostit de o actriţă cu chip de clovn şi voce profundă, bine timbrată – Virginia Itta Marcu –, subliniind puterea magică a teatrului, prin cuvintele-simbol: „Teatrul poate tot!" Apoi se deschid uşile sălii şi publicul intră. Eroii cunoscuţi sunt alteraţi de vreme şi tuşă satirică: legendarii tineri sunt acum două entităţi nesemnificative, debusolate, care dobândesc aură emoţională prin iubire; Antonio şi Rozalia, şefii celor două familii

sunt ariviştii Sinior Montecchi şi Siniora Capuletti. În privinţa interpretării, Florica Ichim e de părerea – de asemeni îndreptăţită – că trupa braşoveană i-a înlesnit lui Claudiu Goga întocmirea distribuţiei: „Doi tineri confirmaţi de acum, Marius Cordoş şi Iulia Popescu, i-au împlinit pe noii Romeo şi Julieta pe partituri mult mai grele decât ale eroilor shakespearieni, căci ei trebuiau să aibă toate datele ce-i duc la scufundare în imoral şi toate acelea care-i salvează.“ În ipostază bonomă şi uneori vinovată, se strecoară *părintele Lorenzo*, interpretat de Virginia Itta Marcu, tot ea figurând şi *corul* cu chip de clovn, care „ne oferă iluzia sau speranţa că ne putem salva prin teatru“. Alături de ea, „ne arată chipuri şi voci neaşteptate“ Mircea Andreescu (*Sinior Montecchi*) şi Bianca Zurovski (*Siniora Capuletti*), minuţioşi „în conturarea personajelor ce sunt depozitare ale viciilor din veac şi în veac“. În „real progres“ l-a descoperit pe Dan Cogălniceanu sub „mantiile *ducelui Veronei*“. Restul distribuţiei „s-ar cere citat, dacă un plus de coeziune i-ar face să sune mai armonios“ (*România liberă*, 27 nov. 2002). O cronică nuanţată publică în *Luceafărul* Maria Laiu (cu chipul surâzător al Marinelei Ţepuş), numind piesa lui Grigori Gorin *pseudodramă*, „scrisă cu rafinat umor, cu subtilă ironie şi infinită tandreţe“. Spectacolul e „realizat pe muchie de cuţit“ – zice dânsa –, „făcându-te mereu să ai o lacrimă în colţul ochilor şi zâmbetul pe buze“. O lume fascinantă, „în care ducii seamănă cu vecinii noştri de apartament, contesele cu prietenele noastre, iar printre curteni se strecoară mafioţi, bişniţari“. Între ei – doi tineri, „lichele la prima vedere, candizi şi nefericiţi, la o privire mai atentă“. Joc al *corupţiei* şi *purităţii.* „Spectacolul rezistă prin lucrul minuţios cu actorii şi prin dăruirea totală a acestora“ – notează cronicara: Virginia Itta Marcu întruchipează ambele ipostaze încredinţate „cu o tinereţe şi o căldură teribile“; Mircea Andreescu „îşi joacă rolul cu discretă ironie, parodiindu-i pe eroii mafioţi ai unor filme celebre“; Bianca Zurovski face din rolul ei „o compoziţie rafinată, adăugând eroinei o uşoară melancolie“; Radu Negoescu „realizează cu mult haz“ rolul lui *Sinior Capuletti*, „abulic“ şi cu „singura sa preocupare constantă [...] posedarea prin colţurile locuinţei a tinerelor servitoare“. Jocul tinerilor Marius Cordoş şi Iulia Popescu e „inspirat şi plin de semnificaţii, are fior, desprinzându-se şi deprinzându-ne de amarul cotidian, aducându-ne aminte că pe lume se mai află şi frumoase poveşti de dragoste“. Remarcă gustul regizorului „pentru comedia fină, fără izbucniri grosolane“ şi faptul că e „un maestru al mişcării maselor, producţia desfăşurându-se pe o mare scenă, cu decor mobil şi multă figuraţie“. Şi inspirata ilustraţie muzicală a lui George Marcu, unde sunetul „alunecă uşor pe lângă personaje, încărcându-le adesea cu emoţie“. Ca şi Florica Ichim, apreciază scenografia, „de o mare simplitate şi bun gust“ (decorul Mihai Mădescu, costumele Luana Drăgoiescu). Spectacol „coerent şi emoţionant, cu umbre de melancolie şi picuri de umor“ – zice domnişoara Laiu, alias doamna Ţepuş (*Luceafărul*, 24 sept. 2003). Care ar fi interpreţii neintegraţi încă armonios în spectacol, cum observă Florica Ichim, putem deduce din restul distribuţiei: Marius Cisar (*Giorgio* şi *Tybalt*), Gabriel Costea (*Mercuţio*), George Custură (*Baltazar*), Vlad Jipa (*Benvolio*), Demis Muraru (*Valentin*) şi [...] da, poate, Viorica Geantă-Chelbea (*Ducele Veronei*) şi Dan Săndulescu (*Samson*). Poate n-au avut ce releva... (Am văzut un spectacol de aceeaşi amploare şi originalitate scenică a regizorului Claudiu Goga, cu *Revizorul* de Gogol, montat la Teatrul Naţional din Craiova, avându-i pe Sorin Leoveanu în *Hlestako*v şi Ilie Gheorghe în rolul *Primarului*. Cu o magistrală viziune pentru scena inaugurală, notabilităţile urbei convocate de edilul-şef noaptea, pe întuneric şi pe ploaie, sub umbrele, într-un


Ligia STAN şi Vlad JIPA în *Domnişoara Iulia* de August Strindberg


Alexandru REPAN şi Mircea DIACONU în *Variaţiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt

cimitir, într-un fel de instructaj conspirativ pentru întâmpinarea revizorului. Şoapte, paşi furişaţi, pânde... panică! Spectre nevăzute împrejur, teroare!)

Prezentat la a 14-a ediţie a Festivalului de Dramaturgie Contemporană, *Blestemul lui Mercuţio* a fost onorat cu Marele Premiu, despre care Mihai Fotino a declarat, din partea juriului: „Nu a fost greu să decidem asupra Marelui Premiu“. Iar Claudiu Goga a avut ocazia să se bucure, spunând că este „un premiu al teatrului, primul meu premiu ca director. Asta îmi dă speranţa că n-am venit degeaba la Braşov“ (*Gazeta de Transilvania*, 22 nov. 2002).

În decembrie, două premiere consecutive: *Domnişoara Iulia* de August Strindberg (19 decembrie 2002), cu trei personaje şi patru actori, Viorica Geantă-Chelbea şi Oana Pavalache (*Kristin*), Vlad Jipa (*Jean*) şi Ligia Stan (*Domnişoara Iulia*), în regia lui Kincses Elemér, şi, pentru bucuria copiilor, *Soacra cu trei nurori*, după Ion Creangă, pus în scenă de E. Mihăilă-Braşoveanu, cu echipa lui de artişti amatori şi cu participarea colegilor din teatru Maya Indrieş şi Relu Siriţeanu, alături de el însuşi.

Nu se poate spune că dramaturgia suedezului Strindberg atrage actorii şi spectatorii. Cel puţin în ceea ce priveşte aşa-zisele drame ale *incompatibilităţii* (cum le numeşte Eugen Nicoară într-un volum de istorie a teatrului): *Camarazii, Tatăl, Creditorii, Dansul morţii* şi *Domnişoara Iulia*. Psihologii tarate, pasiuni devoratoare, obsesii, incriminări. „Cele mai multe din ele aveau în vedere două feluri de războaie care s-ar desfăşura între personaje. Unul ar fi al sexelor, celălalt al creierelor“ (Ileana Berlogea, Silvia Cucu şi Eugen Nicoară, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Editura Didactică şi Pedagogică, 1982, p. 224). În cazul de faţă e al primului război, stârnit şi plătit cu viaţa de domnişoara Iulia, fiica unui conte, care, într-o


Marius CORDOŞ în *Amadeus* de Peter Shaffer

noapte de excese ale simţurilor (petreceri de Sfântul Ion), îşi provoacă valetul s-o posede. Panica ulterioară o împinge la sinucidere (şi cu îndemnul lui). Spectacolul regizat de Kincses Elemér e o încercare pentru cei doi tineri interpreţi de a da şi o motivaţie lăuntrică relaţiei lor, dincolo de insinuările şi duritatea replicilor. Ligia Stan „are temperament, e energică, dar şi necontrolată uneori în ieşirile patetice“; Vlad Jipa joacă „cu subtext momentele de mărunte şi meschine socoteli, dar neglijează uneori impactul real în relaţia cu partenera“ – scrie Doina Papp. În schimb, în rolul servitoarei *Kristin*, „Viorica Geantă-Chelbea compune un personaj de un binevenit umor“ (*Teatrul azi*, nr. 6–7–8/2003, p. 86).

În 23 februarie 2003, făcând concurenţă Teatrului Muzical, o parte din trupă *râde, cântă şi dansează* – ca să parafrazez un titlu de film – într-un spectacol de cabaret politic tip Capşa: *Music hall-ul naţional*, conceput şi realizat de Felicia Dalu. Pe muzica originală de George Marcu (la pian Valentin Munteanu), 12 actori dansau şi cântau *live*. „O lume nouă, fascinantă“ – declara Viorica Geantă-Chelbea. „Gestul, mişcarea trebuiau susţinute cu cântul, dar şi cu gândul“ – afirma Mirela Borş. „E începutul unei noi aventuri în TEATRU“ – era de părere Iulia Popescu. „O pată de culoare în repertoriul teatrului. Mulţumesc şi Doamne ajută!“ – spunea Demis Muraru. Din cronica Steluţei Pestrea Suciu, câteva spicuiri: „Montarea braşoveană învie o lume românească trecută, la care se potrivesc mănuşă aluziile actuale [...] Aceleaşi cuplete despre aceiaşi politicieni demagogi, aceeaşi inerţie a societăţii, aceleaşi convenţii sociale, aceiaşi oameni mărunţi, dezorientaţi şi săraci, într-un cuvânt lumea lui Tănase [...] Scenografia şi costumele Liei Dogaru creează atmosfera interbelică a Bucureştiului, «acel mic Paris» aureolat de mit. Reîntâlnirea cu Capşa, «unde vin toţi seniorii», cabarete şic, unde îmbie «fetiţe dulci» sau

Iulia POPESCU şi Mircea ANDREESCU în *Amadeus* de Peter Shaffer



taclalele politice în faţa unei ceşti cu şvarţ [...] Actorii braşoveni cântă şi dansează cu dezinvoltură, se ghiduşesc cu o plăcere copilărească, indiferent de anii petrecuţi pe scenă“ (*Monitorul expres*, 29 mart. 2003). Unul dintre *seniorii* de la Capşa care îşi deplâng vârsta (la doar 64 de ani) e Dan Săndulescu, admirat de Steluţa Pestrea Suciu în dialogul cu el, pentru talentul lui de dansator: „Aveam 64 de ani. Personajul nu se dădea peste cap. Era un domn care stătea la Capşa şi tăifăsuia. Că dansam cu *fetiţele dulci* era altă treabă, scenele nu cereau un efort deosebit. Voce am, chiar tu ai remarcat, dansator bun sunt, aşa spun colegii [...] totul a mers bine [...] Era un spectacol-divertisment“ (*vol. cit.*, pp. 113, 114). Dar n-a fost numai *domnul de la Capşa*: îl văd, în volum, la pagina 114, în uniformă de Gardist, cu chipiul vremii, în spectacol! (Citesc că redactorul caietului-program este Iosif Olariu, directorul adjunct. A plecat Diana Roman? Încă nu. E în concediu de naştere. Va pleca apoi la Bucureşti. Cine va îndeplini îndatoririle de secretar literar, în continuare?)

Pot zice că cine e ferit de invidie răutăcioasă şi gelozie, e un om fericit; cine nu – să ne ferească Dumnezeu de specimen! Despre invidie, distrugătoare de destin, e vorba în *Amadeus*, piesa lui Peter Shaffer şi spectacolul regizat de Kincses Elemér (16 aprilie 2003). Wolfgang Amadeus Mozart, compozitorul tânăr, dăruit de Dumnezeu cu geniu, şi Antonio Salieri, compozitorul oficial al Curţii Regale, experimentat şi preţuit, dar măcinat de invidie pe junele aureolat de însuşiri divine, în măsură să-i submineze autoritatea. Cu perfidie, acţionează pentru distrugerea rivalului copilăros şi parcă nerealist, neserios, violent, afemeiat şi beţiv – defecte ale „unui geniu iubit de Dumnezeu“, cum se exprimă Steluţa Pestrea Suciu –, căruia Salieri îi pronunţă numele cu înverşunare pentru asta: „Ama-Deus“. De vârsta personajului, Marius Cordoş „atribuie jocului său ceva din exaltarea“ lui Amadeus, transmiţând cu forţă „starea de îngândurare, exuberanţă şi spaimă [...] într-o infinitate de nuanţe, din care transpare lupta muzicianului cu el însuşi, cu spaima morţii, cu obsesia de a nu termina *Recviemul*. Care devine propriul *requiem*.“ Salieri, în interpretarea lui Mircea Andreescu, îi prilejuieşte – pot să spun? – genialului artist „un adevărat recital de măiestrie interpretativă [...] Paradoxul invidiei este construit de actor cu luciditate, cu evoluţii în trepte, cu oscilaţii de la o stare la alta, cu accese de generozitate declanşate de perfidie“ (*Monitorul de Braşov*, 10 mai 2003). În rolul lui *Iosif al II-lea* a fost distribuit Dan Săndulescu, care spune despre personaj: „Ca orice despot care se vrea luminat, e iubitor de artă, dă bani pentru spectacole, îl ţine la curte pe Salieri. În tinereţea mea, am cântat la vioară. Aşa că i-am propus lui Kincses ca scena pe care o am cu Salieri, referitoare la soarta lui Amadeus, să o facem ca o lecţie de vioară. Împăratul intră în scenă cântând înfiorător de fals, dar Salieri îi măguleşte progresele făcute.“ În legătură cu spectacolul, e de părere că „partida a fost pe jumătate pierdută [...] Regizorul n-a vrut să taie din text, devenind un spectacol lung şi pe alocuri plictisitor“ (*vol. cit.*, pp. 140, 141). Fundalul sonor e compus, normal, cu ilustraţii din creaţia mozartiană.

Ultimul spectacol al stagiunii are loc vara, la sfârşitul lunii iunie, şi e realizat în colaborare cu Teatrul „Nottara“ din Bucureşti: *Variaţiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt (26 iunie 2003), cu doi actori de prestigiu, Alexandru Repan şi Mircea Diaconu, în regia lui Claudiu Goga. Realizarea unui spectacol cu două personaje e în general mai dificilă, căci accentul cade prioritar pe interpretare şi ceva mai puţin pe intrigă, sau, mai bine zis, pe dezvoltarea subiectului de către autor. Pe ingeniozitate dramaturgică, de fapt. În cazul de faţă, ceea ce surprinde şi captează prioritar interesul este mersul intrigii, cu răsturnări neaşteptate de adresă: schimbul de replici se duce pe o temă, o dezvoltă, atinge un punct care justifică


Bianca ZUROVSKI în *Blestemul lui Mercutio* de Grigori Gorin

alternativa vizată, şi, când logica pare a rezolva dilema, intervine în discuţie o nouă alternativă, neprevăzută – o *enigmatică variaţiune* –, răsturnând argumentele expuse, cu o nouă ecuaţie şi o motivaţie mai dificilă. Nu e un interogatoriu, ci o investigaţie aparent jurnalistică a unui aşa-zis gazetar la adresa unui scriitor celebru, al cărui ultim roman e compus din mai multe scrisori de dragoste. Schimb de replici gradat în trepte tensionate, care îl irită şi-l enervează pe scriitor, cu atât mai mult cu cât e implicat în relaţia descrisă în scrisori, în termeni neconvenabili. Chiar incriminatorii. Şi, cum gazetarul se dovedeşte a fi părtaş în idilă, eroul investigat se prăbuşeşte în sine, fără speranţă. Citim în caietul-program o relatare din *L'Expres*, datată 24 octombrie 1996: „Inspirată de muzica englezului Edward Elgar, acţiunea piesei se desfăşoară, ca şi partitura omonimă de altfel, în jurul melodiei «Variaţiuni enigmatice». Pretextul acestui text îl constituie eterna întrebare: «Pe cine iubim, când iubim?»" Se impune, mai întâi, prin tensiunea progresivă a dialogului, cu răsturnări de argumente şi noi elucidări, care te captează şi te fac să-l urmăreşti ca într-o cursă de argumente şi contraargumente. Iar dacă spectacolul începe cu aşa-zisul ziarist rostogolindu-se pe scenă dintr-un brânci din culise al scriitorului, interesul e stârnit din prima clipă. O tânără reporteriţă le ia un interviu după spectacol, menţionând că „Preţ de câteva minute, aplauzele de preţuire au certificat existenţa unui trio valoric: distribuţie, regie, text." Şi ne înlesneşte unele interesante mărturii. Alexandru Repan: despre personaj – „Există câteva asemănări de caracter: am şi eu o aroganţă aparentă, care ascunde o timiditate înnăscută şi fragilitate. Personajul *Abel Zmorko* afişează aroganţa şi forţa pe care o afişează orice om de succes. Dar, în lăuntrul lui, ca şi-n al meu, de altfel, se ascund foarte multe lucruri fragile, duioase, intime"; despre regie – „Claudiu Goga [...] nu este [...] un exhibiţionist [...] are talentul de a se ascunde în spatele textului şi de a-l ajuta – textul şi pe actor – din «umbră»."; despre femeia pentru care aflăm că protagoniştii au în comun iubirea – „Timp de două luni de zile, toţi trei [Repan, Diaconu şi Goga] am încercat să ne imaginăm un portret robot al acestei femei, căci n-am reuşit să găsim un model în lumea reală. E greu de imaginat un asemenea personaj, pentru că această femeie e descrisă prin ochii acestui scriitor uşor nebun, care ba o vede urâtă, ba frumoasă, ba frivolă, ba obscenă. Dacă a existat în mintea sau în viaţa autorului, a făcut un personaj fabulos." Mircea Diaconu (mai laconic): despre personaj – „Filosofia de viaţă a personajului este foarte apropiată de a mea. Eu cred în cuplu, cred în familie, în valorile etern umane... Familiştii sunt mulţi, necunoscuţi, simpli, nespectaculoşi, dar esenţiali"; despre regie – „Claudiu Goga a fost foarte atent la adevăruri şi nuanţe" (*Gazeta de Transilvania*, 30 iun. 2003). S-a jucat şi într-un turneu în străinătate, se joacă şi acum pe scena teatrului „de pe bulevard" – cum i se spune – Teatrului „Nottara".

STAGIUNEA 2003–2004

O nouă stagiune începe sub semne faste: din cinci premiere, trei sunt deosebite, una excepţională şi una „pe jumătate plus unu" (ca la sondaje) reuşită.

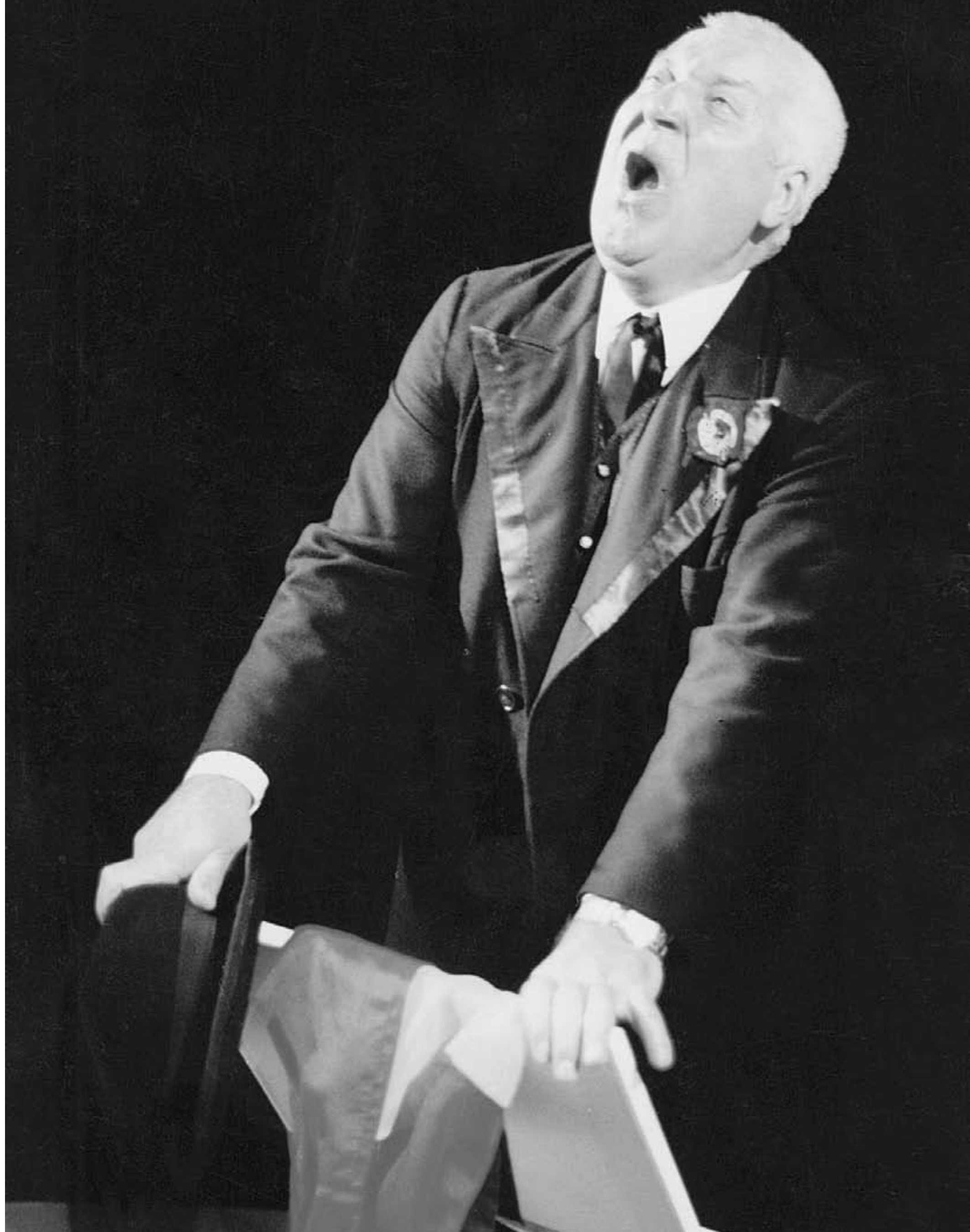
Începe tradiţional, în toamnă, cu o comedie amuzantă, senină, tonică – „bulevardieră" i s-a spus, dar nu în sens discreditator: *Dineu cu proşti* de dramaturgul francez Francis Veber (13 septembrie 2003). Îmbinare de comic de situaţie, de caracter şi de limbaj. Aflu că Francis Veber e nepotul unui cunoscut umorist, Tristan Bernard (deci a avut ce moşteni în domeniul hazului) şi că premiera care a avut loc la Teatrul „Variétés" al lui Jean-Paul Belmondo a înregistrat un mare succes, reprezentându-se apoi câţiva ani la rând. Succesul îl încurajează s-o adapteze pentru


Costache BABII în *Dineu cu proşti* de Francis Veber

Hollywood, iar filmul, obţinând un triumf, capătă în 1999 şase nominalizări pentru Premiul „César". Pretextul comediei porneşte de la un joc cam răutăcios, prin care invitaţii la un dineu săptămânal erau sfătuiţi să vină, pentru distracţie, cu câte un *prost*, urmând ca acela ce aduce cel mai tântălău, să câştige. Un editor celebru, participant la dineuri, se gândeşte să câştige cu un personaj catastrofal, împiedicat de toate şi de el însuşi, un modest contabil, preocupat de confecţionarea unor machete din beţe de chibrit, suferind de şale, cu o despărţire la activ şi un inspector financiar pe cap: François Pignon. Autentic prototip anapoda, de o mare generozitate şi grandoare sufletească, însă, în măsură să răstoarne în favoarea lui situaţia hilară, transferând-o asupra celui ce-l expunea ridicolului – Pierre Brachant, editorul. La Festivalul de Comedie de la Galaţi, spre sfârşitul anului, Costache Babii, interpretul lui *Pignon*, a fost distins cu un Premiu de excelenţă. Regizorul Şerban Puiu îşi mărturiseşte în caietul-program satisfacţia de a monta din nou aici: „Lucrez din nou la trupa Teatrului din Braşov, faţă de care sunt deja strâns legat prin spectacolele precedente. O echipă caldă, generoasă, răbdătoare şi harnică." Iar Costache Babii dă câteva explicaţii despre rol, în convorbirea cu Steluţa Pestrea Suciu: „François Pignon nu e chiar un prost, face pe prostul şi se amuză pe seama altora [...] Prin încurcăturile pe care le provoacă, va răsturna situaţiile, ca în final să fie adevăratul stăpân al «jocului». Nu ştiu cum, dar în piesă se regăsesc mentalităţi specifice societăţii româneşti". (*Histrionia*, p. 72) Iar autoarea scrie, într-o cronică de la începutul anului următor: „Regizorul a decupat inspirat particularităţile fiecărui personaj din spectacolul braşovean, speculând calităţile tuturor actorilor din distribuţie." Aminteşte cum Costache Babii (*Pignon*) a cucerit Premiul de excelenţă de la Galaţi pentru virtuţile etalate în întruchiparea personajului „luat de prost"; o „prezenţă admirabilă" i se pare a fi Viorica Geantă-Chelbea, „o tumultuoasă şi suprarealistă *Marlene*"; în debutul său braşovean, „Mihai Bica a creat un *Pierre Brachant* cât se poate de plauzibil, stăpân pe el când e vorba să-şi bată joc de «proşti», dar vulnerabil în finalul care îl pune în postura de fraier. Radu Negoescu (*Leblanc*), Carmen Moruz (*Christin*e), Demis Muraru (*Dr. Archamaud*), au haz personal şi dau culoare spectacolului" (*Monitorul expres*, 24 ian. 2004). Am văzut spectacolul şi am rămas încântat de creaţia aproape fără efort a lui Costache Babii, de o fineţe şi un farmec spiritualizat, un haz de pus pe gânduri şi o splendidă generozitate. Discreţie artistică aproape ireală pe scenă – particule de duh supranatural!

La 18 decembrie 2003, „de două ori Caragiale" – cum menţionează o cronică: *Oratorii pisicilor turbate*, la sala Studio (un recital al actorului Ilie Gheorghe de la Craiova, pe texte de I. L. Caragiale), şi versiunea comediei *O noapte furtunoasă*, în regia lui Mircea Cornişteanu.

Primul selectează texte mai puţin cunoscute din scrierile clasicului nostru, alternând cu fragmente rizibile din discursurile parlamentarilor de azi, într-un scenariu alcătuit şi interpretat de Ilie Gheorghe, într-o ambianţă de micuţă arenă de circ, cu talaş pe jos, fanioane atârnate pe stâlpi şi un pupitru pentru discursuri electorale (scenografia Lia Dogaru). „Pe scheletul partiturii lui Caţavencu se construieşte, de altfel, şi prezentul recital, care demonstrează, fără niciun fel de intervenţie forţată a interpretului, că omul politic român a fost, este şi probabil va fi întotdeauna o iremediabilă mangafa" – scrie Alice Georgescu. Marinela Ţepuş descrie interpretarea, spunând că „Ilie Gheorghe bea, cu avânt patriotic, din berea *naţională*, ne citeşte mucalit ziarul *naţional*, vorbeşte despre gravele probleme *naţionale*, ne povesteşte despre co-*naţionalii* de azi şi de ieri. Se agită, se înfierbântă, schimbă registrele, plânge, devine sobru, iar plânge..." Alice Georgescu subliniază „grotescul


Ilie GHEORGHE în *Oratorii pisicilor turbate* după texte de I.L. Caragiale
şi discursuri actuale din parlament

uriaş al frazelor, trista farsă a «spiritului civic» pe care ai noştri reprezentanţi ne-o joacă [...] hazul absurd al acestei realităţi – de care ar trebui să ne simţim răspunzători“; şi încheie, inspirat: „Pe unele ziceri Caragiale ar fi, neîndoielnic, invidios“ (*Ziarul financiar* – suplimentul *Ziarul de duminică*, 16 ian. 2004). Iar Marinela Ţepuş conchide că recitalul „ne amuză, însă râsul nostru e strâmb. Guvernanţii de azi uită adesea să ne dea pâine, dar, slavă Domnului, circ ne oferă din plin. Şi fără niciun ban!“ (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2004).

La aceleaşi publicaţii şi date, cele două cronicare publică în continuare şi comentariul spectacolului lui Mircea Cornişteanu, *O noapte furtunoasă*. Marilena Ţepuş o spune, cu regret: „Ceva mai trist a fost cu cel de-al doilea spectacol: *O noapte furtunoasă* […] El a dorit să amplifice hazul şi mesajul piesei, aducând – în foaier şi pe scenă, pentru a susţine un prolog şi un epilog – tot felul de *moftangii*. Din păcate, apariţia acestora a stârnit mai mult confuzie, dovedindu-se o lipitură.“ Alice Georgescu spune şi ea: „El imaginează un fel de coperte de «atmosferă», aducând în foaier un grup de «cetăţeni» nu atât turmentaţi cât apelpisiţi de intervenţia unor «forţe de ordine», tabere ce vor reapărea, la finalul spectacolului, pe scenă. Atmosferă, desigur, se creează; rostul prologului (pe care l-am scăpat) şi al epilogului (pe care l-am văzut) rămâne însă neclar.“ (Hai să mă amestec şi eu între ele, spunând că am văzut o versiune a montării lui Mircea Cornişteanu cu aceeaşi piesă la Târgu Mureş, Secţia română a Teatrului Naţional, cu „apelpisiţi“ asemănători în hol şi pe scenă, rătăciţi gălăgios pe-acolo, acţiunea desfăşurându-se într-un spaţiu dominat de schele, cu imaginea Casei Poporului în fundal. Emblemă comunistă peste un cartier tradiţional de case şi străduţe invocat de Jupân Dumitrache la începutul piesei, ras de pe faţa pământului de o aberantă megalomanie! Extensie politică pe *furtuni amoroase*, pentru că despre asta e vorba în piesă, nu despre implicaţiile stradale şi parlamentare ale momentului.) În consecinţă, reprezentaţia a deviat spre aspecte bizare şi evoluţii neconcludente, de mirare la un regizor cu antecedente caragialeşti remarcabile la Craiova, înainte de ’90. Astfel – relatează Marinela Ţepuş –, *Rică Venturian*o (Marius Cordoş) îşi face apariţia de pe „acoperiş“ (decor excelent al lui V. Penişoară-Stegaru, care sugerează terasa casei mari în stadiu de finisare), „asemeni unui cotoi în călduri“; *Ziţa*, modistă (Bianca Zurovski), e într-un costum caricatural, stânjenitor, „obligând-o să joace rolul unei retardate“; iar pentru Costache Babii (*Jupân Dumitrache*) şi Mircea Andreescu (*Ipingescu*) „«hainele» personajelor păreau prea strâmte. Jucau într-un fel de lehamite, probabil menit să le ascundă jena că nu înţeleg ce caută pe scenă“. În dialogul cu Costache Babii, Steluţa Pestrea Suciu spune şi dânsa că a avut impresia că cei doi nu prea îşi găseau rostul pe scenă şi că, de dragul modernităţii, personajele erau denaturate: „Tu, un bătrân oleacă senil, iar Nae Ipingescu interpretat de Mircea Andreescu avea ceva de mafiot.“ Prin acest spectacol – răspunde Costache Babii – „Mircea Cornişteanu a vrut să demonstreze că piesa lui Caragiale e cât se poate de actuală. Ai remarcat că pe frontonul casei lui Jupân Dumitrache erau două date: 1879–2004. De asemenea, schelele arată că meremetul casei Jupânului nu se termină nici în 2004...?“ (*Histrionia*, p. 59). Alice Georgescu îşi exprimă şi ea nedumerirea faţă de actualizarea regizorului: „Nu pot înţelege însă de ce directorul de scenă nu merge cu încrederea în autor până acolo încât să-l lase neactualizat: manelele zgomotoase, ecourile replicilor din telenovela pe care o soarbe, în faţa televizorului, consoarta lui Jupân Dumitrache, gagurile fizice cu trimitere sub zona centurii, costumele ostentativ mitocăneşti (semnate de o scenografă altminteri respectabilă şi talentată, Luana Drăgoescu), murdăresc desenul


Gabriela BUTUC şi Marius CORDOŞ în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale

spectacolului.“ Costache Babii şi Mircea Andreescu formează „un duet, totuşi, mai puţin delectabil decât de obicei“, Mihai Bica (*Chiriac*) „evoluând foarte bine“, Marius Cordoş este „un abil desenat Rică Venturiano“. În celelalte roluri, Gabriela Butuc (*Veta*), Demis Muraru (*Spiridon*). „Păcat!“ – exclamă dânsa, la actualizările forţate. Păcat! – zic şi eu, la prestigiul lui Mircea Cornişteanu.

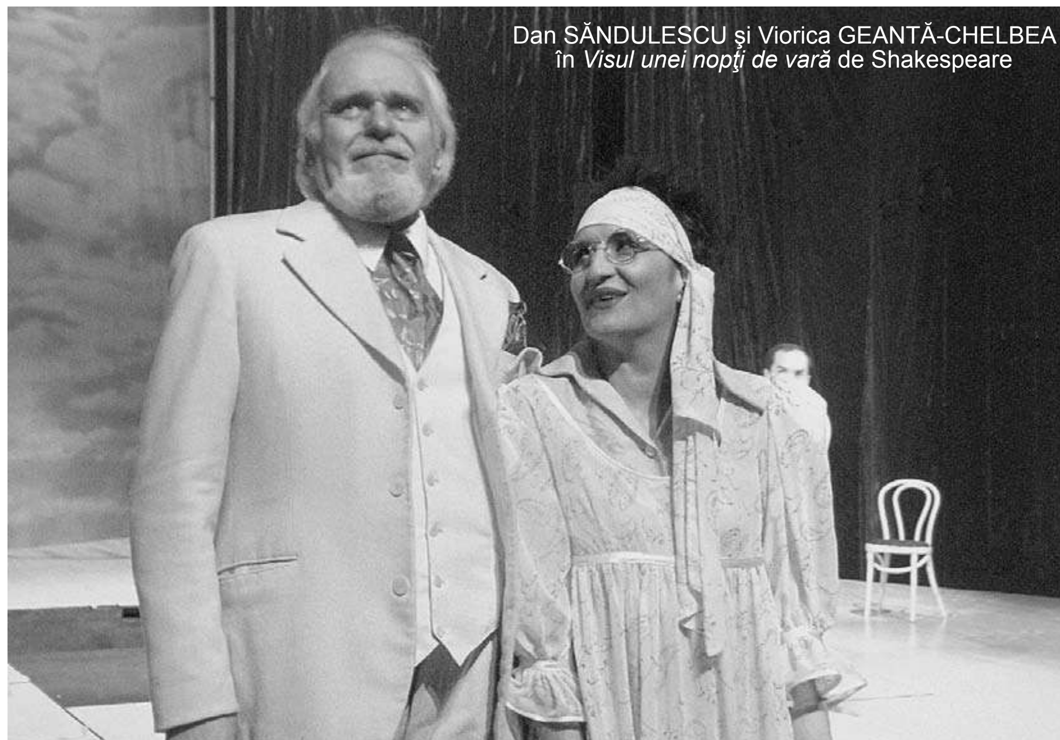
În 18 martie 2004, o premieră fascinantă: *Angajare de clovn* de Matei Vişniec, în regia lui Claudiu Goga. „Un spectacol admirabil!“ (Nicolae Prelipceanu), „bijuterie camerală“ (Natalia Stancu), „Un spectacol de excepţie“ (Steluţa Pestrea Suciu), „o adevărată sărbătoare“ (Ion Parhon). Într-adevăr, a fost o surpriză şi un entuziasm nemaipomenit, un succes răsunător, cu imagini care se fixează în memorie pentru o viaţă. Din ingeniozitatea textului, dar mai ales, *mult mai ales,* din măiastra viziune regizorală şi interpretarea celor trei clovni de către minunaţii actori Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu şi Costache Babii! Textul, reverberând o idee felliniană din lumea circului – „se caută clovn bătrân“ –, ilustrează rivalitatea a trei foşti interpreţi de succes în faţa perspectivei de a fi aleşi, de a fi câştigătorii şansei, de a mai păşi într-o arenă cu chipul vopsit şi nasul ca o bilă roşie, spre distracţia publicului şi hohotele lui de râs. „Pornind de la ideea felliniană a clovnului, transferând nebunii lui Shakespeare de la Curtea Regelui la banalul concurs pentru angajarea unui clovn, Vişniec transformă masca dublă a acestui personaj într-un măscărici al tristeţii. Deşi viziunea este grotescă [...] subiectul este înduioşător şi meditativ“. (Cristiana Gavrilă, *Drama*, nr. 1–2/2004, p. 64) Rivalii sunt şi foşti prieteni, s-au admirat şi preţuit reciproc în trecut pentru succesele lor, dar acum sunt bătrâni, cu felurite slăbiciuni fizice, un pic ramoliţi, dar cu iluzia de a retrăi condiţia magică de artist, chiar cu litere minuscule, aproape neobservabile, pe ultimul rând al unui afiş de spectacol. Sunt copilăroşi şi răi. Despărţirea de arenă i-a însingurat, vârsta i-a slăbit. Viziune grotescă, pentru că – notează Mircea Ghiţulescu în *Istoria dramaturgiei române contemporane* – „autorul nu face economie de mijloace: eşecul bătrânilor *Niccolo*, *Felippo* şi *Peppino* este marcat prin dejecţii glandulare (lacrimi, salivă, mucozităţi) cu efecte fiziologice groteşti, de un sentimentalism dezgustător“. Autorul nu, dar regizorul face economie de mijloace, esenţializând şi aureolând condiţia clovnului, în rivalitatea ivită, cu nostalgia trecutului. Fără dejecţii glandulare şi invective. Ridicoli, dar demni. *Angajare de clovn* a fost scrisă pe când autorul mai era în ţară (a părăsit-o în 1987, stabilindu-se în Franţa); într-un mod realist, deci – cum spune el –, „un absurd marcat de grotesc“ (fragment de interviu din 2002, citat în caietul-program). În viziunea realizatorului braşovean, acţiunea se desfăşoară într-un spaţiu gol, care marchează drumul între două uşi. Una, pe care intri, dar nu mai poţi să ieşi – „Odată închisă în urma ta, nu se mai deschide, drumul înapoi e imposibil“ –, cealaltă, pe care poţi ieşi – „singura posibilitate de a părăsi încăperea“ –, duce pe alt tărâm, în moarte (dincolo e un cadavru!). „Doar o coajă de banană pe podea, posibilă ameninţare pentru cei ce ar îndrăzni să parcurgă drumul între cele două uşi. Aceasta este metafora pe care o propune spectacolul“ (tot din program). În încăpere suntem plasaţi şi noi, spectatorii, pe gradene, de o parte şi de alta a spaţiului dintre uşi: „închişi în cutie, împreună cu actorii [...] fantomele celor din trecut“ (Marinela Ţepuş), „spaţiul închis în care [...] aşezaţi pe gradene, urmărim (joc în oglindă, în care regăsim destinul omenesc şi ne recunoaştem pe noi înşine) o comedie tristă a speranţei şi căutării zadarnice“ (Natalia Stancu). Pereţii şi podeaua albă ne duc „mai mult spre ideea de sanatoriu“ (M.Ţ.), „încăpere de un alb ireal“, în cadrul căreia eroii „se vor «decupa» cu atât mai pregnant“ (N.S.), debut remarcabil al scenografei Ramona Ingrid Macarie. „Un spectacol



Mircea ANDREESCU, Costache BABII şi Mihai BICA în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale



Scenă din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale


Dan SĂNDULESCU şi Viorica GEANTĂ-CHELBEA
în *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare

admirabil", în care „inegalabilele talente ale celor trei mari actori de la Braşov [...] fac minuni" (Nicolae Prelipceanu, *Teatrul azi*, nr. 4–5/2004, p. 66); „Fiecare actor rosteşte, face pantomimă, trăieşte şi arde ca o gingaşă lumânare, aproape fără să părăsească scena" (Steluţa Pestrea Suciu); „Bucuria noastră izvora din pofta lor tinerească şi aproape nebunească de joc, din impresionantul *glissando* între realitate şi disimulare" (Ion Parhon, *Pragul iubirii*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2004, p. 180); „Sunt plini de vitalitate aceşti clovni bătrâni, sunt parşivi încercând să-şi asigure întâietatea, sunt trişti sub zâmbetul stingher, sunt ostentativi când încearcă a-şi dovedi harul, sunt la capătul puterilor după fiecare demonstraţie" (Marinela Ţepuş, *Teatrul azi*, nr. 6–7–8/2004, p. 142) a numărului de succes din trecut! Magistral realizate de fiecare, cu o emoţie copleşitoare de Viginia Itta Marcu atunci când caută să le dovedească valoarea de artist adevărat al personajului său, *Peppino*, cu numele de pe un afiş abia lizibil pe ultimul rând de jos, cu litere minuscule, în hohotele batjocoritoare ale celorlalţi doi, ce o rănesc până la lacrimi. „Unul mai bun decât celălalt – într-o concurenţă benefică –, cei trei actori din Braşov compun tipologii expresive şi pitoreşti" (N.S.). Astfel, Costache Babii „este un *Filippo* rubicond, sigur pe el, de o viclenie ce poate deveni periculoasă şi de o afabilitate înlocuită repede cu ferocitatea" (N.S.); „Am gustat din plin hazul şi savoarea lui Costache Babii [...] Dincolo de «mască» se consuma tristeţea unei glorii care n-a existat nicicând, într-un râs amar" (S.P.S.); Mircea Andreescu „este un *Nicollo* nevrotic, agitat, chiar frenetic, pendulând între aerul famelic, mari orgolii şi un spirit funambulesc" (N.S.), „îşi concepe personajul Nicollo prin dozarea subtilă a vicleniei [...] într-un plan al grotescului atent supravegheat" (S.P.S.). „Aparent blând şi ingenuu, *Peppino* al Virginiei Itta Marcu dovedeşte o tărie, o inflexibilitate şi mai


Costache BABII, Mihai BICA şi Radu NEGOESCU în *Dineu cu proşti* de Francis Veber

ales un spirit de farsă ce îi este fatal“ (Natalia Stancu, *Curierul naţional*, 30 mart., 2004); „Această inepuizabilă actriţă a urmat într-un crescendo destinul lui Peppino [...] L-a creat puternic, cu infinite nuanţe, de la superioritatea arogantă, printr-o «mască» a spaimei, până la tragismul enigmatic“ (Steluţa Pestrea Suciu, *Monitorul expres*, 20 mart. 2004), Descopăr, în redactarea caietului-program, numele noii secretare literare: Oana Borş.

La sfârşitul reprezentaţiei, în aplauzele entuziaste ale publicului, Florica Ichim şi cu mine am coborât de pe locurile noastre şi ne-am îndreptat către actori, dânsa cu volumul dedicat Virginiei Itta Marcu, *Patima pentru teatru*, editat de Fundaţia „Camil Petrescu“ şi scos din tipografie chiar în acea dimineaţă, eu, ca autor, cu un buchet de flori, şi le-am înmânat împreună actriţei. În prezenţa publicului, Florica Ichim a spus câteva cuvinte despre meritele excepţionale ale artistei, iar eu cred că am înduioşat-o puţin, cu o înregistrare a sunetului din *Vis de secătură* din anii ’60 (de la TVR), când ea, în scenă cu Marcel Anghelescu, cânta şugubăţ „Luna ştie, dar nu spune/ Câte şoapte de amor...“, în suspinul nostalgic al partenerului. La semnalul meu, sunetistul din cabină a dat drumul benzii de magnetofon şi, spre bucuria mea, Virginia Itta Marcu a început să fredoneze uşor, de lângă mine, cântecul din tinereţe. Publicul, rămas pe locuri, asculta în tăcere, realizând că e un moment emoţionant pentru actriţă. Apoi colegii s-au retras şi doi oameni de scenă i-au adus Virginiei Itta Marcu o masă, un scaun, un teanc cu volumele tipărite şi a fost invitată să dea autografe. În costumul lui Peppino, eroina cărţii s-a aşezat; din public s-au desprins mai multe persoane care au cumpărat cartea şi au aşteptat cele câteva rânduri şi semnătura; iar eu am trăit cea mai frumoasă şi neuitată lansare de carte, în preajma minunatului CLOVN !...

...eternizat de Charlie Chaplin în *Luminile rampei* (1952; „Când iubirea ta te-a părăsit/ Inima-i un clovn îndrăgostit“), de Federico Fellini în *La strada* (cu histrionii ambulanţi), de al nostru Mihai Mălaimare în *Clovnii* de la TNB, înainte de înfiinţarea trupei sale, „Masca“. Artistul cu faţa vopsită şi nas de pătlăgică, ce ne-a încântat cu ghiduşiile sale copilăria şi nu numai, care ne-a făcut să râdem de giumbuşlucurile din arena circului şi să-l iubim, care dă har de înaltă artă comicului popular, dar n-are voie să fie trist, să arate că e singur şi cu o lacrimă în ochi. Emblemă de pus la rever!

La distanţă de două luni, în 7 mai 2004, premiera unei piese a dramaturgului cubanez José Triana: *Noaptea asasinilor*. Prezentată în premieră absolută în 1966, apoi într-un turneu în Europa, e interzisă de autorităţile regimului dictatorial al lui Fidel Castro, nu i se mai montează nicio altă piesă în Cuba, iar dramaturgul e obligat să lucreze în fabrică şi pe plantaţii de zahăr. Exilat politic în 1980, se stabileşte în Franţa. Sigur că regimul a fost deranjat de semnificaţia piesei, care vizează uciderea tiraniei, prin trei tineri ce experimentează imaginar asasinarea părinţilor care i-au ţinut în teroare. Sens multiplu, implicând confruntarea individ–stat, nou–vechi, copii–părinţi. Trei personaje: un tânăr şi două surori, „unitatea unei conştiinţe fracţionată în trei“ – opina Julio Gomez, un comentator citat în caietul-program. Şi tot el explica: „Ele repetă ritualul omorului, dar nu reuşesc să-şi reunească forţele pentru a realiza în mod real actul crimei, deoarece intuiesc că aceasta ar duce spre haos: Ce faci, după, cu libertatea? Cu ce înlocuieşti răul deja existent?“ (*Teatro cubano contemporaneo*, 1992). Are dreptate Marinela Ţepuş să spună că textul pare uşor desuet, pentru că, dacă „în Cuba anului 1966, când a avut loc premiera, a putut răscoli spiritele“, în România postrevoluţionară „Sunt accente în el care nu ne mai dor“. Joc aparent copilăresc, transformat în lupta pentru putere: „Crima împotriva părinţilor



Virginia Itta MARCU, Costache BABII şi Mircea ANDREESCU în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec

reprezintă, în fond, crima împotriva autorităţilor de orice fel." Spectacol decent, realizat în regia lui Marius Oltean, cu trei actori: Demis Muraru („joc mai bine conturat, alert, agreabil"), Codruţa Ureche şi Mirela Borş („joc corect"). „N-aş dori să văd spectacolul a doua oară" – zice semnatara cronicii (*Teatrul azi*, nr. 11–12/2004, p. 119). Şi-o cred. Doar că Nicolae Prelipceanu e de altă părere: „Subiectul e unul pentru psihanaliză, dar el este trecut, fără pierderi, în zona artisticului [...] A fost o după-amiază când noaptea nu a căzut degeaba" (*Teatrul azi*, nr. 1–2–3/2005, p. 7).

La câteva zile după noaptea de Sânziene, la 27 iunie 2004, se prezintă la Braşov premiera comediei feerice a lui William Shakespeare, *Visul unei nopţi de vară*, intitulată cândva de Vlad Mugur – într-un spectacol la Cluj, înainte de a pleca din ţară – *Un vis în noaptea miezului de vară*, adică de Sânziene, timp în care se petrece acţiunea piesei. Cu zâne şi duhuri în miezul naturii, spaţiul legendar al pădurii unde se încropesc idile şi basme, jocuri şugubeţe şi farse de amor. „Noaptea în care se petrece acţiunea, cu peripeţiile prin care ne poartă" – scrie istoricul Ion Zamfirescu – „e fantasmagorică" (*Istoria universală a teatrului*, vol III, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 126).

Regizorul Dominic Dembinski, care a montat cu doi ani în urmă, tot în iunie, drama lui Arthur Miller *Moartea unui comis-voiajor*, îşi exprimă punctul de vedere despre comedia shakespeareană, astfel (în caietul-program): „Shakespeare face, în *Visul unei nopţi de vară*, o analiză dramatică a *principiului vital*. Acest principiu presupune: naştere, moarte, sex, fantasmă, iluzie, minciună, adevăr, poezie, putere şi... comic [...] Astăzi, mai ales, această piesă nu poate fi înţeleasă ca feerie, ci ca un sondaj al beznelor instinctuale..." Ne putem pune întrebarea: de ce? Nu e o reducţie forţată, o diminuare a sugestiilor piesei, anularea jocului liber, savuros al


Mircea ANDREESCU şi Costache BABII în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec

comediei, cu un sondaj impropriu şi artificial? Bezne instinctuale, în loc de fiorul simţurilor şi poezia atracţiei reciproce? Mă rog, e un punct de vedere care poate fi luat în seamă, în contextul unei transpuneri motivate şi valide *scenic*. Şi alte montări shakespeariene din lume au vizat exprimarea impulsurilor instinctuale în acest joc, pe un contur accentuat de sexualitate, cu figurarea prin gest (uneori), sau cu invadarea scenei (alteori) de către un falus imens, de plastic, umflat cu aer, ca dominantă a jocului erotic. Da, dar în contextul manifestării pasionale veridice, tangentă cu lirismul autentic şi hazul savuros. Parodiată, chiar, dar cu reverberaţii de artă. Spectacolul braşovean atinge acest nivel, dar pe fragmente, nu în totalitate. Iată ce scrie în cronică Natalia Stancu: „Dominic Dembinski citeşte amara şi cruda comedie a iubirii deopotrivă pe dominantele ei fanteziste, dar şi grave şi neliniştitoare [...] spectacol [...] inegal valoric, stufos în semne şi prea compozit stilistic." La rândul ei, Florica Ichim punctează: „Regizorul a luat pieptiş edificiul mental ce şi l-a construit şi, în prima parte a montării sale, cu seriozitate din când în când şugubeaţă, încearcă să-şi demonstreze spusele. Muzica lui George Marcu şi costumele lui Cătălin Ionescu Arbore îl sprijină în demersul său, deşi, personal, nu mi s-a părut prea convingător." Poate ar fi fost convingător demersul dacă s-ar fi pliat şi pe un mod de transpunere motivat şi consecvent. Ceea ce sesizează şi Florica Ichim, deducând din schimbarea de registru dintre părţi: „Nu cred că textul shakespearian poate fi modelat pentru o demonstraţie capitală ca aceasta decât lăsând deoparte ceea ce anunţa magia părţii următoare. Bănuiesc că, în fapt, şi regizorul a realizat neadecvarea şi, atunci când eroii au fost trimişi de Shakespeare în pădurea cu spiriduşi, elfi, în imperiul Titaniei şi al lui Oberon, a schimbat complet registrul, tonul, stilul, ritmul." Magia nu se înfiripa pe o punte de vapor, chiar dacă



Virginia Itta MARCU, Costache BABII şi Mircea ANDREESCU în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec

în desfăşurarea întâmplărilor decorul încerca o subliniere a momentelor prin variate elemente: „trape, capace, râuri, floricele, cu o cortină (perdea) transparentă, ce se ridică şi se lasă“. „O meditaţie despre şocul iluziilor erotice“ – rezumă Natalia Stancu sugestia spectacolului: „în sfera erosului, visul devine coşmar“. Şi tot ea evidenţiază efectul ambiguităţii narative asupra sensului mai general al condiţiei umane: „Dominic Dembinski întreţine abil ambiguitatea firului narativ [...] comedia shakespeariană tinde să devină o dramă ritualică, o moralitate emblematică pentru condiţia eternă a omului – descifrată şi din unghiul unor revelaţii mai noi despre misterul fiinţei.“ Poate! Personajele îşi ascund faţa de la început după pagini de ziar, înşirate pe scaune, pe puntea de croazieră, în costume albe, aşa cum se va înfăţişa şi Tezeu apoi, cu şapcă de ofiţer de marină şi cine ştie ce rang înalt. Pe vas şi în acţiune, comportamentul său e de „tiran“ – spune Natalia Stancu –, sugerând „o dictatură, chiar una de tip militar dintr-o zonă colonială şi «bananieră»“. Grotescă, e de părere Florica Ichim, relevând subtilitatea interpretării: „Doar Tezeu al lui Mircea Andreescu anunţase întrucâtva izbucnirea de grotesc din partea secundă a spectacolului, însă cu fineţe, în aceeaşi nuanţă cu cea păstrată de Virginia Itta Marcu în mijlocul dezlănţuirii generale.“ Interpreta *Titaniei* în spectacol, despre al cărei joc nu mai aflăm altceva – ca şi despre acela al lui Mircea Andreescu, de altfel –, în afară de amănuntul de a-şi ţine legată, într-o lesă sau juvăţ, propria pereche, *Hippolyta* (Carmen Moruz), victimă a tiraniei sale, care devine imaginea unei sclave ce ajunge să vorbească în genunchi. Două personaje scenice contrastează cu prototipul tradiţional: Puck şi Bottom. Nemaiurmând calea feeriei, regizorul nu-l mai vede pe *Puck* (Mihai Bica) ca pe „un spiriduş“, ci ca pe un slujitor docil



Virginia Itta MARCU, Costache BABII şi Mircea ANDREESCU în *Angajare de clovn* de Matei Vişniec

şi sastisit al lui Oberon, „maestru de ceremonii [...] înveşmântat ca Banderas în Zorro [...] cu un aer faunesc" – zice Natalia Stancu. Iar în privinţa lui Bottom, menţionează: „Îmbrăcat ca un Trigorin sau Serebreakov cehovian, *Bottom*–Dan Săndulescu domină grupul meşteşugarilor iniţial prin ifosul ţinutei, pentru ca apoi, costumat excentric, să-şi asume bună parte din spectacol cântând, dansând, flirtând, zăpăcindu-se şi zăpăcindu-ne." (Dan Săndulescu îi explică Steluţei Pestrea Suciu, în volumul de convorbiri: „Un *măgar* de esenţă rocker, care crede că i se cuvin tot şi toate, mai ales *toate*, cu un limbaj de şmecher care cântă în engleză şi dansează. Am cântat pe scenă ca celebrul cântăreţ Oscar Benton, de fapt mimat, dar învăţând cântecele sale"; *vol. cit.*, p. 81.) *Titania* (Virginia Itta Marcu), „enigmatică şi melancolică"; *Oberon* (Demis Muraru), cu „statură şi eleganţă" – după aprecierea Nataliei Stancu. Bine, dar principalii eroi ai jocului iubirii, cărora le face farse noaptea de Sânziene, unde sunt? Cum sunt în spectacol? Cele două cronicare îi pomenesc grupat, dar nu le dau importanţă, ceea ce denotă o prezenţă oarecum estompată în spectacol. „Grupul tinerilor îndrăgostiţi e activ şi colorat, cei patru fiind dintre actorii talentaţi ai trupei": Iulia Popescu (*Hermia*) şi Marius Cordoş (*Lysander*), Vlad Jipa (*Demetrius*) şi Bianca Zurovski (*Helena*), „cea din urmă cu un plus de umor atins de aripa tristeţii" (F.I.); „schiţe de portret psihologic diferenţiate, reacţii contradictorii la capcanele fantasmaticului erotic" (N.S.). Cu menţionarea, din partea Nataliei Stancu, a apariţiei în travesti a Vioricăi Geantă-Chelbea în grupul meşteşugarilor (*Quince*), „cu energie vulcanică, har ludic şi haz propriu", şi a jocului „deliberat naiv [...] stârnind buna dispoziţie" a grupului, reprezentat de Gabriel Costea (*Flute*), Marius Cisar (*Starveling*), George Custură (*Snou*), Relu Siriţeanu (*Snug*) (*Teatrul azi*, nr. 9–10/2004). „Oricum" – spune în încheiere Florica Ichim –, „spectacolul degajă o veselie acceptată cu plăcere de public" (*România liberă*, 7 iul. 2004). Cu impact relativ, totuşi, având în vedere translarea spre prozaic ocazional, în dauna magiei poetice, şi două distribuiri nepotrivite, după părerea mea: Virginia Itta Marcu (merita altceva) şi Demis Muraru (prea tânăr faţă de parteneră). Personaje introduse de regizor: Băiatul mic, Măzăriche, Păienjeniş, Bob de muştar, Molie, oşteni. Aranjamentele muzicale George Marcu, mişcarea scenică Liliana Iorgulescu, scenografia (în cheie carnavalescă) Cătălin Ionescu-Arbore.

STAGIUNEA 2004–2005

O nouă stagiune începe cu un memorabil spectacol realizat de Alexandru Dabija, *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (18 septembrie 2004). Premiera absolută a piesei a avut loc la Paris în ianuarie 1953, unde autorul, născut la Dublin, şi-a regăsit în spaţiul cultural francez spiritualitatea şi în aceeaşi limbă şi-a scris mai întâi piesele, traducându-le apoi în engleză. Piesa la care ne referim, deşi e lipsită de acţiune şi în ea nu se întâmplă nimic, a cunoscut unul dintre cele mai răsunătoare succese pe plan mondial. Două personaje în vârstă, Vladimir şi Estragon, îl aşteaptă pe al treilea, Godot, care nu va veni. Într-un volum tipărit recent (Editura Curtea veche, 2010, ediţia a II-a), cu trei piese ale lui Samuel Beckett, e citată pe coperta a patra mărturia dramaturgului despre piesă, chiar din anul când a scris-o (1952): „Nu ştiu mai mult despre această piesă decât cel care ajunge să o citească cu atenţie." Cu atenţie... cum am zice, dincolo de litere! Iar în caietul-program sunt reproduse spusele unui comentator care afirmă că „Beckett ne prezintă o stare de aşteptare eternă" (Walter A. Strauss). În ţara noastră s-a reprezentat prima oară în 1980, la Teatrul Naţional Bucureşti, cu doi virtuozi – Gheorghe Dinică (*Vladimir*) şi Marin Moraru (*Estragon*) –, în regia lui Grigore


Costache BABII şi Mircea ANDREESCU în *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett


Mircea ANDREESCU în *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett; scenografia Dragoş Buhagiar

Gonţa. La Braşov o realizează regizorul Alexandru Dabija, cu alţi doi virtuozi – Mircea Andreescu (*Estragon*) şi Costache Babii (*Vladimir*) –, în scenografia talentatului Dragoş Buhagiar. Două personaje, „doi vagabonzi bătrâni, ciudat dependenţi unul de celălalt" – scrie Marina Constantinescu –, foarte greu de jucat, care i-au inhibat pe mulţi actori, iar unii regizori „nu au putut decoda metafora" piesei, dintr-un „amestec pe muchie de prăpastie între parodie şi dramatism, accente sonore de comic de circ, de filme mute în alb şi negru, de sunete, lumini, cuvinte, tăceri". *„Drum de ţară, cu copac. Seara"* – indică dramaturgul, la începutul piesei. Şi noi vedem – de la începutul spectacolului, cum stăm plasaţi pe scenă – un copac la marginea rampei şi sugestia unui drum în hăul semiobscur al sălii, cu scaunele ocupate de alte sugestii, căutând parcă enigmatic spre noi... „În vârful copacului stă agăţat un zmeu" – completează Marina Constantinescu. „Bleu, mare, frumos. Privesc în sală. Pe fiecare scaun, un zmeu. Bleu, frumos. Un spaţiu populat cu vise, cu iluzia zborului, a înălţării." Excepţională viziune a celor doi realizatori, regizor şi scenograf: *iluzia zborului*, pe care se proiectează tot jocul, destinul, de fapt, fragil şi copleşitor, al celor doi *dependenţi unul de celălalt*. „De undeva, de oriunde, pe un culoar abia perceptibil şi apoi pe unul de lemn, ca o podişcă suspendată între lumi, sosesc Vladimir şi Estragon. Paşii lor nici nu se aud pe drumeagul din butuci de lemn. Vin dinspre realitate, uşor ezitant, spre acest loc, într-un fel ireal [...] pe insula lor, aici, pe scenă." Excepţională şi cronica Marinei Constantinescu, care umple plasticitatea frazei cu o descriere succintă a ambianţei, deopotrivă cu înţelesul ei pentru semnificaţia generală a jocului! Motiv pentru care şi-a intitulat chiar textul, interogativ, cu replica Băiatului din piesă: „Ce să-i spun domnului Godot?" (*România literară*, 29 sept.–5 oct. 2004).

Într-adevăr, între rampă şi noi, spaţiul în care evoluează protagoniştii pare desprins de realitate: o insulă a ficţiunii, unde ajung cei doi, în aşteptarea lui Godot. Într-o altă cronică din revista *Teatrul azi* subliniază şi Ion Parhon relaţia dintre ambianţă şi joc: „Gândul regizorului este împlinit cu o remarcabilă vitalitate de către interpreţii veterani ai scenei braşovene, Costache Babii şi Mircea Andreescu, în rolurile celor doi bătrâni, secundaţi cu aplomb de Mihai Bica, cel care îl interpretează pe misteriosul şi stupefiantul *Lucky*, de Marius Cordoş, uneori parcă prea «nevrotic» în năbădăiosul *Pozzo*, şi de puştiul Sebastian Curta, în rolul «băiatului»." Iar Marina Constantinescu relatează, subtil şi admirativ: „Se aude, din când în când, mai tare sau mai încet, un pian. Sunete care se întâlnesc la jumătatea intervalului dintre realitate şi vis. Pe uşa visării intră Pozzo şi Lucky. Ei vorbesc altfel, se mişcă altfel. Aici, totul este altfel. Chiar şi luna când apare..." Noua pereche se iveşte bizar: Lucky cu o frânghie în jurul gâtului, de capătul căreia trage ca un dresor Pozzo, cu un bici în mână şi scurte porunci: „Mai repede!... Înapoi!... Scoală-te!... Scoală, scârnăvie!... Stai!" Lucky e împovărat cu o valiză grea, un scaun pliant, un coş cu provizii şi un pardesiu pe braţ. Când Pozzo trage cu putere de funie, Lucky cade. La un moment dat, de oboseală, doarme de-a-n picioarele. Apoi, plânge. Prilej pentru dramaturg de a formula câteva aluzii la configuraţia epocii, prin gura lui Pozzo: „(*Visător*) Lacrimile lumii sunt imuabile. Pentru fiecare om care începe să plângă, un altul, undeva, se opreşte din plâns. La fel se-ntâmplă şi cu râsul. (*Râde*) Deci, să nu ne vorbim de rău epoca. Nu e deloc mai nenorocită decât cele dinaintea ei. (*Tăcere*) Şi nici de bine să n-o vorbim. (*Tăcere*) Să nu mai vorbim deloc de ea." Ce e Lucky? Un Knuk! – zice autorul. „Vladimir: Ce-i aia Knuk? Pozzo: Pe vremuri, oamenii aveau bufoni. Acum au Knuci. Cei care pot să-şi permită." Fabuloasă logoreea neaşteptată a acestui ciudat bufon, la porunca

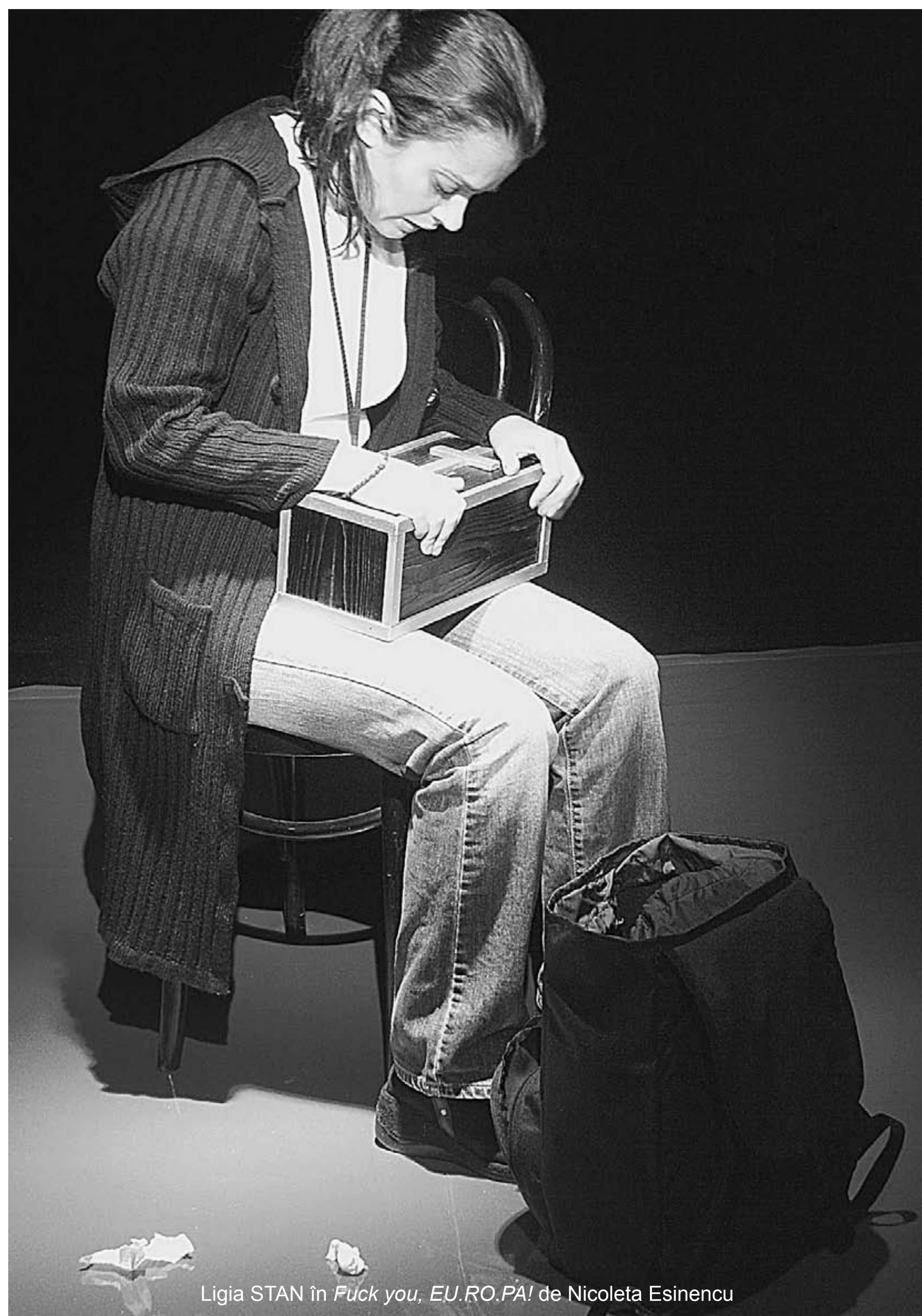

Mircea ANDREESCU şi Costache BABII în *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett


Marius CORDOŞ, Mircea ANDREESCU, Costache BABII şi Mihai BICA
în *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett

lui Pozzo: „Gândeşte, porcule!... Gândeşte!“ Şi tot atât de fabuloase formulările fără punct şi virgulă, ameţitoare, ale dramaturgului şi traducătorului-poet Gellu Naum, dacă le citeşti, conform recomandării, *cu atenţie*. Care încep abrupt, ca o disertaţie întreruptă: „Lucky: Pe de altă parte, în ceea ce priveşte... (*Glas monoton*) Dată fiind existenţa aşa cum ţâşneşte din recentele lucrări publice ale lui Ţăpuş şi Vatman unui Dumnezeu personal cuacuacuacua cu barbă albă cuacua [...] cercetări neterminate totuşi premiate de Acacacacademia de Antropopopopometrie din Berne-en-Bresse ale lui Căpos şi Căcănar [...] încât în vederea muncilor grele ale lui Pârţar şi Râgâiev neterminate...“ etc. etc. – trei pagini întregi, geniale, de text. Care, ne putem închipui lesne, sunt debitate dintr-o suflare, fără pauze şi accente, solicitând interpretului o fenomenală măiestrie. Ceea ce a dovedit Mihai Bica în strălucita sa prestaţie elaborată, de „comic straniu“, cum zice Marina Constantinescu, alături de „strădaniile, nu mereu reuşite, ale lui Marius Cordoş–Pozzo de a ridica ştacheta în propria interpretare“. Şi despre arta celor doi protagonişti în acest text „atât de dificil – numai dacă îl citeşti – rostit şi interpretat minunat de Costache Babii – niciodată nu mi-a plăcut mai mult! – şi Mircea Andreescu. Blândeţea lui Didi, ciufuţenia lui Gogo.“ În cartea sa, Steluţa Suciu îl întreabă pe Costache Babii: „Ai marşat pe latura de clovn a personajului?“ Şi răspunsul actorului: „Rolul l-am lucrat, ţi-am spus că mă caracterizează, de-a *râsu'-plânsu'*. E un spectacol care frizează incertitudinea certitudinii. Nu eşti sigur că speranţa se va materializa. Cei doi îşi umplu timpul cu aşteptarea, printr-un joc de supravieţuire [...] Dabija a fost fidel piesei lui Beckett şi, cu prudenţă, prin elemente de subtext, a nuanţat dramatismul aşteptării unei minuni“. (*Histrionia*, pp. 115, 116) Ion Parhon subliniază preocuparea lui Costache Babii „de a «prelungi» în interiorul fiinţei acele mici jocuri şi reacţii“ prilejuite de istorioarele lor bizare, „şi cu o explozivă sangvinitate de către Mircea Andreescu, impresionant în suferinţa lui reală şi disimulată, în clovneriile ori în cochetăriile cu sinuciderea“. Spectacolul se înscrie, după părerea sa, „între momentele importante ale dramaturgiei existenţialiste pe scenele noastre“ (*Teatrul azi*, nr. 11–12//2004, p. 108).

Stagiunea continuă cu un spectacol *de relaxare*, ca să zic aşa, semnat de o tânără, Alina Hristea, după *Harap Alb* de Ion Creangă (15 decembrie 2004), în a sa dramatizare, bănuiesc, cu un grup de actori tot tineri: Mirela Borş, Codruţa Ureche, Marius Cisar, Gabriel Costea, Demis Muraru, Relu Siriţeanu.

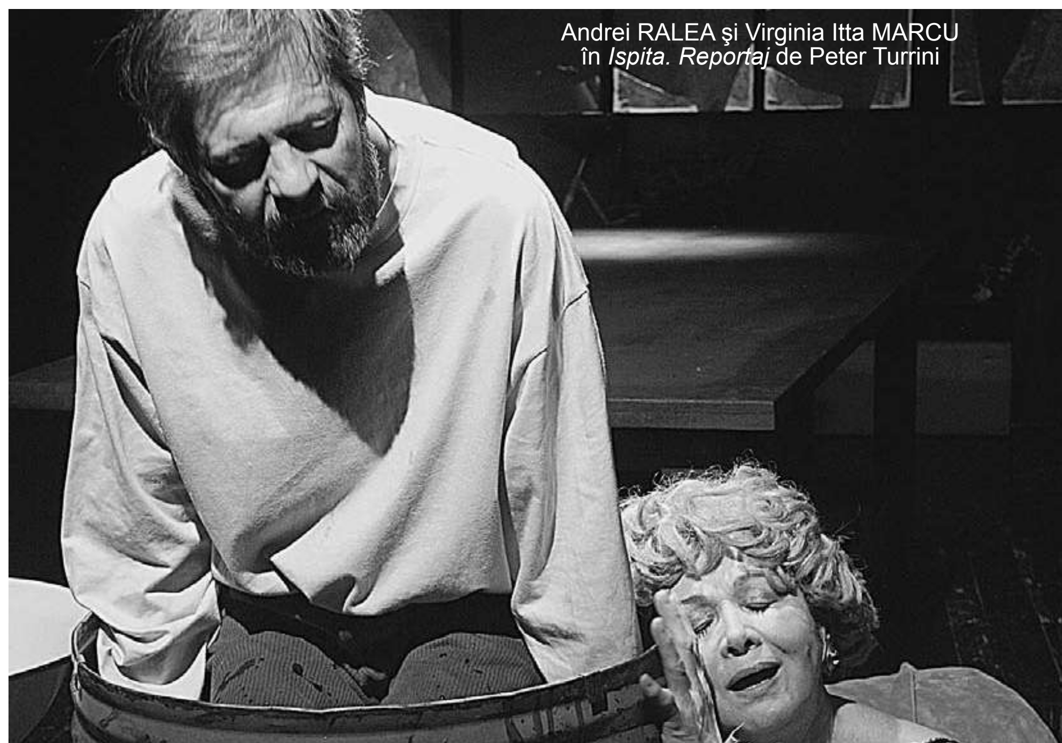
Urmează, în cronologia premierelor, o „piesuţă“ – cum zice Dan Săndulescu, distribuit în ea – din categoria comediilor bulevardiere, *O afacere sentimentală* de Claude Magnier, care inaugurează noul an artistic (18 februarie 2005). Pentru care regizorul de dincolo de Prut, Petru Hadârcă, „prin felul său sfios, blând, cumsecade în a aborda actorii, n-a reuşit să realizeze un drum oblu spre conştiinţa actoricească şi, în consecinţă, aceasta suferă de hiatusuri“ – îi zice dânsul (cu o zi înainte de premieră) tinerei reporteriţe Gabriela Banu. Căreia Claudiu Goga îi dă câteva motivări despre poziţia regizorului, care, dimpotrivă, „a pus accentul pe actor, pe caracter, situaţiei în sine lăsându-i un loc secundar [...] când textul nu are suficientă consistenţă“ (*Gazeta de Transilvania*, 25 feb. 2005). Şi are? Nu prea: în spiritul farselor, mizează pe surprize şi încurcături. „Comediograful de tip parizian va lucra totdeauna cu surpriza“ – consemnează cronica din revista *Teatrul azi*, amintindu-i pe Labiche, Feydeau, Pierre Chesnot, Jean-Claude Carrière ş.a. „În literatura română, doar Tudor Muşatescu avea cultul *surprizei*, de unde şi succesul său de public“ – ni se spune. Aflăm că Petru Hadârcă „construieşte succint, dar exact, compoziţiile actorilor“ şi aplauzele stârnite de interpretarea *Mariei* de către



Ligia STAN în *Fuck you, EU.RO.PA!* de Nicoleta Esinencu

Iulia Popescu se produc şi pentru că regizorul „inventează trucul uşilor automate din fundal, pe care le va specula şi Bianca Zurovski–*Laura*“. Nu ştiu cum! Cu ea, cu Viorica Geantă-Chelbea şi Dan Săndulescu, „regizorul face din familia Carlier un terţet comic“ (Mircea Ghiţulescu, *Teatrul azi*, nr. 6–7–8/2005, p. 157).

Recomandată sau nu de regizorul de la Chişinău, piesa concitadinei sale Nicoleta Esinencu – de fapt, un monolog – *Fuck you, Eu.Ro.Pa!* îi reţine atenţia lui Claudiu Goga, care o prezintă în aceeaşi lună, cu concursul tinerei actriţe Ligia Stan (26 februarie 2005). „Citind textul Nicoletei Esinencu, mi-am dat seama că îl cunoşteam. Era al meu, aşa cum era al ei şi al multor generaţii născute în comunism şi obligate acum să-i supravieţuiască. Mi-a plăcut scriitura naivă şi violentă. N-am vrut să fac un SPECTACOL, ci o CONFESIUNE. Fără artificii teatrale [...] Îi mulţumesc Ligiei că m-a ajutat“. (Din caietul-program) Născută în 1978, autoarea are la data premierei braşovene 27 de ani, cu studii de dramaturgie şi scenaristică la Universitatea de Stat a Artelor din Moldova şi o bursă de creaţie la o academie din Stuttgart. Văzut la Braşov, spectacolul i se pare Marinelei Ţepuş impresionant „prin simplitate şi bun-gust“. Pe o porţiune de linoleum roşu-aprins e instalat un scaun şi alături un rucsac, din care vor fi scoase pe rând o brichetă, un pachet de ţigări, o sticlă de apă minerală... „Ligia Stan nu ne impresionează prin gesturi ample ori lamentări penibile, ci prin forţa de a exprima o realitate [...] cu mijloace puţine, minuţios cântărite: priviri semnificative, aprinderea unei ţigări cu gesturi îndelung căutate, băutul unei înghiţituri de apă. Cucereşte întâi spaţiul de joc, bine delimitat, apoi ne pătrunde pe noi.“ Monologul ei relatează patetic „despre o lume apusă [...] se înjură o alta, despre care nu prea avem motive a crede că ar fi mai bună“. Claudiu Goga e discret şi motivat în sublinierea confesiunii: „Prezenţa regiei e


Andrei RALEA şi Virginia Itta MARCU
în *Ispita. Reportaj* de Peter Turrini

pregnantă în fiecare modulaţie a vocii actriţei, în felul în care stă ţintuită pe scaun, în reflectoarele-personaj (şfichiuind faţa eroinei, ca la interogatoriile poliţiei sovietice), în linoleumul roşu, care, treptat-treptat, ne obsedează. Spectacolul este un remarcabil dialog regizor–actor" (*Teatrul azi*, nr. 6–7–8/2005, p. 161). Din aceeaşi revistă, cealaltă cronică, a lui Mircea Ghiţulescu, ne transmite că „De pe un covor roşu care este al Rusiei, al comunismului şi al Republicii Moldova, se eliberează prin strigăt drama tinerei generaţii din Est, cu toate inhibiţiile ei politice, economice şi sexuale". (p. 159)

În ziarul *Curentul* din Bucureşti, răposatul profesor universitar George Pruteanu, care ne amuza în fiecare seară la televizor cu foiletonul „Doar o vorbă să-ţi mai spun" (cu exemple de folosire agramată a limbii române şi inflaţie de englezisme), publică, indignat de expresiile folosite în monologul rostit de Ligia Stan, reacţia lui de respingere („Ba pe-a mă-tii!"), cu mai multe citate din text, pentru formulările indecente. Cum posibilii spectatori-liceeni au devenit mai târziu potenţial studenţi, dă şi câteva exemple din lucrările unora de prin anii I şi III. Reproduc două: „Caion l-a plastografiat pe Caragiale dar a fost demascat de la Vrancea"; „Subiectul are cea mai mare atenţie şi este situat în centru de aur"! Ce-ar trebui să mai zicem azi, după şapte ani de reforme inutile în învăţământ? Dar profesorul respinge *limbajul* şi nu ia în seamă *mesajul* piesei.

Puţine şi subţirele relatări avem despre ecoul vizionării ultimului spectacol al stagiunii – *Ispita. Reportaj* (după *Diavolul şi Moartea*) de Peter Turrini (27 martie 2005), text tradus de regizorul român stabilit în Austria, Ţino Geirun, şi montat de propria-i soţie, Camelia Ţino. E vorba despre cazul unui preot (Cristian Bley) care s-a ferit de ispită, rămânând cast până la maturitate. Şi e pe punctul să se


Viorica GEANTĂ-CHELBEA în *Ispita. Reportaj* de Peter Turrini

spânzure, pentru că nu a aflat ce înseamnă păcatul, ca fundament al religiei creştine. În căutarea păcatului, „este sodomizat“ – zice Mircea Ghiţulescu –, cunoaşte femeia (Magda), politica (amintirea neştearsă a nazismului, care îi provoacă scene exaltate actriţei Alma Hahn, admiratoare a «bărbăţiei» hitleriste), bogăţia şi sărăcia, dar, mai ales, îl cunoaşte pe Rudi Hoffman, un tânăr care vrea să devină actor, suportând toate umilinţele unei societăţi pe cât de arogante, pe atât de abjecte, pentru a fi distribuit într-un film“. Şi se întregeşte, după schema biblică – Tatăl, Fiul şi Fecioara Maria –, o *sfântă familie*, degradată, însă, şi izolată. Rudi este împuşcat de poliţie pentru un omor involuntar, iar Cristian se osândeşte la tăcere. Regizoarea vieneză Camelia Ţino „a adaptat textul lui Peter Turrini de asemenea manieră încât nu mai este clar de ce se numea *Diavolul şi Moartea*. „Noi am făcut o schimbare în textul original“ – spune regizoarea –, „în care preotul doreşte să se crucifice pentru a reface drumul lăsat de Dumnezeu «imperfect». Metafora găsită însă de noi o lăsăm să fie judecată de spectatori“. (citată în *Monitorul expres* din 18 dec. 2004)

Dar iată că, la trei ani de la instalare, şi Claudiu Goga are parte de stupida telenovelă care-i contestă postul de director al teatrului, ca şi predecesorul său Mircea Cornişteanu, hărţuit de autorităţile locale o bună bucată de timp. Citim în presa de la sfârşitul lunii aprilie titluri neliniştitoare: „Deşi a făcut teatrul din Braşov profitabil, directorul Claudiu Goga e ameninţat cu înlocuirea“ (*Adevărul*, 23 apr. 2005); „Artiştii se luptă cu politicienii“ (*Monitorul Expres*, 25 apr. 2005); „C.L. a vrut să scoată la concurs postul de director al Teatrului «Sică Alexandrescu»“ (*Transilvania Expres*, 26 apr. 2005); „Actorii mânioşi“ (*Gazeta de Transilvania*, 26 apr. 2005). Ce a provocat această intempestivă intruziune în bunul mers al


Iulia POPESCU, Vlad JIPA şi Ligia STAN în *O afacere sentimentală* de Claude Magnier

instituţiei artistice? Publicarea, fără nicio explicaţie, în ordinea de zi a Consiliului Local al Primăriei pentru şedinţa din 25 aprilie a.c., a Hotărârii „privind scoaterea la concurs a postului de director al teatrului, ocupat în acest moment de Claudiu Goga". Primarul George Scripcaru motivează demersul prin raţiuni manageriale: „Este vorba de fonduri care trebuie gestionate cu grijă, iar faptul că teatrul este plin de fel de fel de crâşme, spune multe. Cel care are răspunderea, ar fi trebuit, măcar, să nu dea dovadă de indiferenţă şi aroganţă." Şi pomeneşte faptul că a fost stabilit un termen pentru semnarea unui contract între părţi – directorul şi Consiliul Local –, care n-a fost respectat. În apărarea lui Claudiu Goga se pronunţă UNITER, prin persoana preşedintelui Ion Caramitru, care menţionează că Senatul Uniunii a luat act de memoriul adresat Consiliului Local de angajaţii teatrului. Apelul UNITER este susţinut şi de protestul a 80% din angajaţii teatrului, care spun că înţeleg refuzul directorului lor de a semna un contract de management „ce conţine clauze pe care nu le-am mai întâlnit din nişte vremuri ce le credeam de mult apuse". Mai mulţi membri ai colectivului (şi îi văd într-o fotografie, alături de Goga şi adjunctul Olariu, pe Mircea Andreescu şi Dan Săndulescu, Virginia Itta Marcu şi Constanţa Comănoiu, Mihai Bica, Demis Muraru, Gabriel Săndulescu ş.a.) s-au prezentat la Consiliul Local, în ziua şedinţei de schimbare din funcţie a directorului, iar acolo au aflat că, în urma unei precizări a primarului că a avut o întâlnire cu Claudiu Goga, unde s-au discutat toate problemele, s-a decis amânarea hotărârii: „A fost vorba doar de un viciu de comunicare. Cred că toate problemele se pot clarifica."

Un nostim debut dramaturgic – cum menţionează caietul-program – prilejuieşte premiera textului Antoanetei Zaharia, *Vă pupă Piticu' din Franţa* (19 iunie 2005). Am scris *textului* şi nu *piesei*, pentru că nu se încheagă, de-a lungul unor


Viorica GEANTĂ-CHELBEA, Dan SĂNDULESCU, Vlad JIPA şi Bianca ZUROVSKI în *O afacere sentimentală* de Claude Magnier

conversaţii a cinci tineri (trei fete şi doi băieţi), un nucleu de interes anume, care să capteze cât de cât atenţia noastră, situaţi în preajma lor pe scenă şi urmărind curioşi, uneori amuzaţi de limbaj, alteori admirând fizionomiile tinereşti, schimbul de cuvinte spontan şi obişnuit pentru a lor vârstă, *cu mai puţină noimă* pentru noi. Nu zic: *fără*! Antoaneta Zaharia e o tânără actriţă talentată (a absolvit în 1997), premiată pentru rolul din *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi, la Teatrul „Odeon", în 2004 (ce farmec avea cuplul ei cu Ada Milea, în acel spectacol !!), şi cu o apreciabilă francheţe în privinţa scrisului: „M-am apucat de scris ca şi cum m-aş fi uitat într-o oglindă [...] Scriind, mă regăsesc autentică. Scrisul mă relaxează, mă ajută să trăiesc, să-mi «rezolv» această memorie a cuvintelor, a replicilor, pentru că nu prea pot să uit ceea ce trăiesc, reţin orice amănunt" – mărturiseşte ea pentru caietul-program. Într-o sinceră confesiune – cum se arată a fi însăşi întâlnirea celor cinci tineri *la o vorbă* – nu căutăm cu dinadinsul împliniri literare. Doar anticipăm. Faptul că Alexandru Dabija şi-a propus s-o regizeze e un atestat de încredere şi încurajare în acest sens, configurând întâlnirea junilor cu un joc spontan de exprimare frustă a unei mentalităţi care le e proprie. Autoarea – scrie în cronică Mircea Morariu – „convoacă pe scenă două cupluri, e drept, tinere, unul venit în vizită la celălalt. Trei dintre cei patru sunt actori cu situaţii incerte... Cel de-al patrulea e informatician, căsătorit cu o actriţă. Se vizitează nu pentru că ar fi foarte buni prieteni, ci doar spre a fi sociabili... Se hârjonesc, se tachinează, ajung să îşi spună lucruri neplăcute, asta după ce au vorbit despre orice şi despre nimic şi au jucat un modern joc de societate. Apare şi o a cincea persoană, traumatizată psihic în urma unui accident de circulaţie produs din cauza consumului de alcool." Cam asta a fost şi impresia mea: se vizitează *pentru a fi sociabili*, nu chiar din prietenie. Alexandru Dabija „a lucrat extrem de serios, cu grijă pentru fiecare secvenţă a spectacolului, plasând judicios accente, realizând o succesiune bine particularizată de stop-cadre şi a alcătuit o bună distribuţie, fiecare dintre cei cinci actori – Ligia Stan, Gabriel Costea, Iulia Popescu, Marius Cordoş, Codruţa Ureche – fiind atent la nuanţe" (*Teatrul azi*, nr. 11–12/2005, p. 90).

STAGIUNEA 2005–2006

Stagiunea 2005–2006 reabilitează, într-un fel, ţinuta profesională a Teatrului, cam şifonată de cea anterioară, care începuse sus pe graficul valorilor artistice, chiar cu aură memorabilă (*Aşteptându-l pe Godot*) şi a cam coborât treptat spre răbufnire juvenilă şi fără perdea faţă de condiţia existenţială din Est şi Vest, spre facil şi artificial, la sfârşit. Ţinuta meritorie e susţinută de varietatea unor texte contemporane de real impact dramatic, voci celebre şi rezonanţe noi, un apogeu clasic în inedită perspectivă istorică.

Ea începe în primele zile de toamnă, cu piesa catalanului Sergi Belbel, *După ploaie*, în regia lui Dan Vasile (11 septembrie 2005). Când am văzut spectacolul, n-am înţeles de ce autorul şi-a plasat acţiunea pe terasa unui zgârie-nori, cu birouri ale unei firme, unde angajaţii vin să se relaxeze, aparent, şi mai ales să fumeze. Păi, nu pot fuma în birourile lor – îmi ziceam eu? Dar atunci, la noi nu era încă interzis fumatul în incinta instituţiilor; mai erau doar rezervate unele locuri, pe holuri sau în alte spaţii retrase, pentru fumători. Abia în anii din urmă am înţeles, când i-am văzut şi la noi pe angajaţii unor instituţii cu păhărelul de cafea şi cu ţigara aprinsă afară, lângă uşa de intrare, vara în soare şi iarna în frig, pe caniculă şi ger, că n-am avut perspectiva unei terase pe acoperiş.


Mihai BICA în *Delir în doi... în trei, în câţi vrei* de Eugen Ionescu

Piesa catalanului datează din 1993, fiind scrisă la 30 de ani, cu o ageră observaţie asupra alterării sentimentului de comunitate în societatea contemporană. Cum scrie un comentator, în caietul-program: „În prezent, în toate tehnosocietăţile asistăm la prăbuşirea instituţiilor de care depinde comunitatea, ceea ce are drept consecinţă răspândirea flagelului singurătăţii.“ Cu referire la corporaţiile ivite în lume, „mari şi impersonale“, unde angajaţii „au pierdut din ce în ce mai mult sentimentul unei misiuni comune“ (Alvin Töffler). În acelaşi caiet e citat şi Mircea Cărtărescu, care spune că „Într-o societate a comunicării generalizate, lumea reală se dizolvă [...] şi toate vechile obişnuinţe umane [...] par să se dezintegreze într-un flux anarhic, aleatoriu.“ Ceea ce concepe dramaturgul este întâlnirea pe terasa firmei a nouă dintre angajaţii ei, patru bărbaţi şi cinci femei, cu funcţii diferite, de la directoare executivă şi şef administrativ, la un cvartet de secretare. Într-un răstimp de relaxare şi ţigară, de refugiu din cabinetele cu interdicţii şi supraveghere. În timpul fictiv al autorului, interesat de fizionomia intimă a personajelor, nu de cea oficială, rece, impersonală, impusă de regulile instituţiei. De altfel, Natalia Stancu distinge însuşirea dramaturgului de a contura „personaje interesante, în care tipologii consacrate se încarcă de o viaţă interioară neaşteptată, din care nu lipsesc trăirile de profunzime, evadările în vis, coşmar, imaginar şi fantastic.“ De pe terasă, privirile „caută cu nelinişte în sus şi cu groază în jos. Aici, lângă balustrade, se încearcă (trăiri imaginare, care angajează însă total fiinţa) spaimele căderii în abis, tentaţia sinuciderii, dar şi visul zborului ce învinge gravitaţia“. Cerul n-a adus decât secetă câțiva ani şi zgomotul asurzitor al avioanelor ce zburau în aer, unele sfârşind în catastrofă. În legătură cu care autorul are o surprinzătoare premoniţie, în 1993, în replica unui personaj: „Într-o bună zi, o relicvă d-asta o să se zdrobească de o clădire“! Peste 8 ani, la 11 septembrie 2001, două asemenea aparate „deveneau relicve“, zdrobind turnurile gemene din New York. Şi, coincidenţă neprevăzută: premiera spectacolului braşovean avea loc peste 4 ani, la 11 septembrie! Spectacol pe care Natalia Stancu îl consideră original şi puternic, în regia lui Dan Vasile, transmiţând „emoţionant fenomenologia crizei“. Realizat la Studio, în scenografia lui Doru Zanfir, care reuşeşte să ne sugereze – şi prin jocul actorilor, bineînţeles – că platforma-terasă „de câțiva centimetri, stă pe un abis“, iar costumele, gri, reci, sunt, în aparenţa personajelor, impersonale. „E meritul interpreţilor“ – scrie apoi cronicara –, „îndrumaţi de regizorul Dan Vasile, de a fi configurat fiinţe parcă încremenite în standarde sociale şi profesionale, dar care îşi dezvăluie – prin autocunoaştere şi mărturisire – trezia instinctelor vitale şi o bogată viaţă interioară.“ Remarcă jocul Biancăi Zurovski, care dă viaţă directoarei executive, „o femeie sigură pe ea, decisă, intransigentă, însetată de realizare“; pe Iulia Popescu, secretara castanie, cu un joc „cu deosebire convingător [...] între echivoc şi enigmă“; reţine jocul Gabrielei Butuc, „interpreta originală a blondei limbute, limitate şi patetice“; a secretarei roşcate, Carmen Moruz, convingătoare în întruchiparea celei „care aude voci“ şi e interesată de „energiile fiinţei şi mesajele din eter“; şi a celei brunete, căreia Mirela Borş îi conferă „prezenţă şi distincţie [...] cu prelungi atitudini rezervate, întrerupte de neaşteptate accese de franchete şi agresivitate“. Iar pe interpreţii masculini îi consideră *merituoşi*: Gabriel Costea (*Şeful administrativ*), cu „dramatism, puternică interiorizare“; Marius Cisar, „notabil [în] monogamul asaltat de femeile pe care le respinge“; Demis Muraru, care relevă, cf. *Curierul local* „vitalitatea şi omenia“. Menţionez eu şi prezenţa lui Relu Siriţeanu în rolul *Liftierului* şi reproduc încheierea Nataliei Stancu, pe care o susţin şi o aprob: „Recomandând deopotrivă un autor şi un teatru de ţinută, montarea de la Braşov merită văzută,

căci are un generos ecou de durată şi în conştiinţa spectatorilor“. (*Teatrul azi*, nr. 11–12/2005, p. 86)

Peste o lună, în 28 octombrie 2005, are loc premiera unei piese de Eugen Ionescu, într-un spectacol realizat de Mihai Măniuţiu: *Delir în doi... în trei, în câţi vrei*. Un spectacol „remarcabil, însă greu de privit“ – scrie în cronica sa Marinela Ţepuş, avansând chiar din titlu sentimentul de disconfort când spune că publicul este „agresat şi agresor“. Nici aşa – spun eu, care de asemenea am privit spectacolul, nu cu greutate, ci cu oarecare dificultate de percepţie, piesa şi reprezentarea scenică nefiind dintre acelea care se asimilează lesne şi plăcut. Dimpotrivă! *Comedie neagră* – o recomandă autorul –, de un comic „dur, fără fineţe, excesiv“; „un teatru al violenţei: violent comic, violent dramatic“; „Pentru a ne smulge din cotidian, din obişnuit, din lenea mentală care ne ascunde stranietatea realului, trebuie să primim ceva asemănător unei lovituri de măciucă“ (citate din caietul-program). Piesa a fost scrisă în 1962. Regizorul Mihai Măniuţiu declară, în acelaşi caiet-program: „Delirăm pentru ca natura însăşi să nu delireze în noi“. Şi imaginează scena ca „un spaţiu încarcerat al libertăţii“. De obicei se joacă în două personaje, Ea şi El, în spaţii de Studio, cu publicul aproape şi etalarea unor virtuţi interpretative incriminante în exacerbarea iraţionalului şi agresivităţii existenţiale. Cu mai multă sau mai puţină motivaţie, cu intensitate logic relevantă, paroxistică poate, dar cu real impact perceptiv. *Regizorul-teoretician* – cum îl numeşte Marinela Ţepuş pe Mihai Măniuţiu – este atras acum de „predispoziţia dintotdeauna a omenirii pentru agresivitate, despotism, crimă“, iar spectacolul lui braşovean „continuă această preocupare a regizorului pentru monstruos, pentru situaţii extreme, şocante“. Chiar pentru monstruos, nu cred; mai degrabă pentru încrâncenat şi tensionat până la limita suportabilului. Intrarea în sală se face printr-un culoar lateral din hol, pe lângă nişte bizare cutii mari din carton şi un anonim cu altă cutie pe cap, care mişună ciudat pe-acolo şi printre noi; urcăm nişte trepte pe scenă şi ajungem la locurile ce ne sunt rezervate în spaţiul din fund, ca la *Godot*, cu privirea spre rampă, dar obturată de un morman de alte cutii, unele peste altele şi primprejur, ca un zid ce împiedică cerul să ni se arate; uneori, cutiile se dezmembrează şi împiedică mişcarea personajelor, alteori închide într-o bucată din el o viaţă, şi aşa rătăcită pe-aici, într-un spaţiu – sau, cum să-i spun?... – într-o condiţie exasperantă de existenţă, care deformează şi sufocă. La *Godot* era măcar spaţiul de joc dintre noi şi rampă, larg şi cu perspectiva deschisă spre aripile zmeielor din sală; aici e înghesuit, personajele se împiedică, mai cad peste cutii, iar de perspectivă nici nu e vorba: dincolo de cele înălţate spre plafon, întuneric total. Regizorul multiplică personajele: dintr-o pereche face două şi adaugă un triolet, cu doi de „Ea“ şi un soldat, pentru ca „spectacolul să fie mai dens“ – cum zice Marinela Ţepuş. Cele două perechi sunt Viorica Geantă-Chelbea cu Marius Cordoş, Bianca Zurovski cu Mihai Bica, iar trioletul e compus din Iulia Popescu, Codruţa Ureche şi Vlad Jipa. „Reprezentaţia se consumă la maximă intensitate, totuşi mijloacele sunt, înadins, folosite cu parcimonie“ – consemnează Marinela Ţepuş. „Mişcările sunt stereotipe (ca şi limbajul), se strigă mult, spaima/ura eroilor se amplifică [...] O ironie marcată de sarcasm pigmentează reprezentaţia.“ Într-adevăr, maximă intensitate, mişcări şi limbaj stereotipe, strigăte la aprige acute, care nu-ţi îngăduie să le mai distingi justificarea; o oră şi zece minute, doar, fără pauză, dar o veşnicie, într-un ghem de chinuite şi absurde existenţe. „Este un spectacol greu asimilabil, dar care te marchează puternic [...] Nu există decalaje de interpretare, toţi funcţionează perfect în mecanismul creat de Mihai Măniuţiu“. (Marinela Ţepuş, *Teatrul azi*, nr. 3–4/2006, p. 118)

În primăvară, două premiere succesive: *Copilul îngropat*, o piesă de Sam Shepard (19 martie 2006), şi *Doi pe un balansoar* de William Gibson (26 martie 2006). Prima, în regia tânărului Vlad Massaci şi în sala mare, cu publicul pe scenă; a doua, în realizarea unei actriţe cu statut onorabil în trupă – ne aducem aminte că a luat cândva, la un festival, un premiu de interpretare, dar nu de regie – Elena Manoliu.

Copilul îngropat, piesă din 1978, e, prin construcţie, un „joc crud despre minciuni şi vini adânc îngropate“ – cum afirmă Andreea Dumitru în cronica din *Teatrul azi*. Acţiunea se petrece într-un „mediu infernal şi claustrofob“, unde mesajul soţilor Halie şi Dodge e minat de resentimente diabolice, într-o încâlcită reţea de relaţii, produsă de adversităţi şi complicitate. Cu alterări de comportament, în detalii „puse parcă sub lupă [ce] produc fie jenă, fie emoţie (handicapul mental înduioşător al lui Tilden, violul lui Bradley asupra lui Shelley, ţeasta însângerată a lui Dodge, tuns din nou chilug împotriva voinţei sale, urletul lui Halie la dezvăluirea crimei care a declanşat dezintegrarea căminului său“. Proces dureros de sondare „a unui secret teribil, camuflat sub straturi concentrice de autocontrol şi autoamăgire“. E o familie de fermieri americani, care a trăit cu frica lui Dumnezeu, dar de la un timp s-a produs o ruptură în normalitatea raporturilor, prin incestul fiului handicapat, Tilden, cu mama sa, de pe urma căruia s-a născut un copil, îngropat în spatele casei, într-un lan de porumb.

S-a jucat în februarie 1996 la Teatrul „Bulandra“, în regia Cătălinei Buzoianu, cu Mariana Mihuţ şi Victor Rebengiuc. La Braşov, doi „mari actori“ (o citez pe Andreea Dumitru), Virginia Itta Marcu şi Mircea Andreescu, „au ocazia să îşi dezvăluie, încă o dată, întregul arsenal de seducţie, replieri abile, contraatacuri, virtuozitate artistică şi altruism profesional“. Regizorul spectacolului, Vlad Massaci,



Scenă dinn *Delir în doi... în trei, în câţi vrei* de Eugen Ionescu; scenografia Mihai Mădescu

„ştie să-şi adapteze discursul scenic fără complexe“ şi ştie să fructifice, în favoarea propriei viziuni, handicapul sălii mult prea mari şi cu deficitară acustică, printr-o ingenioasă soluţie, împreună cu scenograful Dan Titza, amplasând, „în mod surprinzător şi semnificativ, faţada casei (impozantă, ca orice clădire patriarhală)“ la limita scenei, „închizând spaţiul în care, de altfel, este plasat şi publicul. Lumina filtrată printre storuri poetizează un topos al degradării ireversibile, al ruinei fără speranţă“. Interpretarea este profesional împlinită, cu ascendentul de măiestrie al celor doi excepţionali protagonişti, într-un „dialog perfect chiar şi atunci când cei doi îşi dau replica de la distanţă, fără să se privească în ochi“. Se impun evoluţiile lui Dan Săndulescu (*părintele Dewis*), „o apariţie punctată exact, fără efort“, a Iuliei Popescu (*Shelley*), „cât se poate de nuanţată în trecerea de la stăpânirea de sine la vulnerabilitatea unei insecte prinse în plasă“, a lui Marius Cordoş (*Vince*), „ezitant, aproape sfios, reuşind, totuşi, să-şi afirme ascendentul asupra celor vinovaţi de crimă, sau de complicitate la tăinuirea ei“, a lui Mihai Bica (*Tilden*), „interpretat cu o încărcătură emoţională implozivă“ şi a lui Vlad Jipa (*Bradley*), „respingător atât în varianta agresivă, cât şi în cea de târâtoare umilă“. La finalul acestui *joc crud*, prin lumina filtrată printre storuri, „imaginea mamei devoratoare, contemplând din balconul casei, într-o atitudine mortificată, orizontul negru şi rece (al sălii de spectacol), se dovedeşte una cât se poate de inspirată“ (Andreea Dumitru, *Teatrul azi*, nr. 5–6/2006, p. 145).

Despre *Doi pe un balansoar* de William Gibson – „text relativ simplu, cu o poveste despre două destine nefericite, despre doi oameni care încearcă să-şi unească singurătăţile“ – n-am ce să spun, pentru că aceea care a consemnat reprezentaţia din sala Studio în revista de specialitate şi din care am citat fraza de


Radu NEGOESCU
în *Doi pe un balansoar* de William Gibson

mai sus pomeneşte de doi interpreţi (Elena Manoliu şi Radu Negoescu) „care spuneau nişte cuvinte, cuvinte care însăilau o poveste, o poveste care ne plictisea, ne plictisea, ne plictisea de moarte". Întrucât, pentru a da chip unei asemenea poveşti, „e necesară şi o brumă de [...] regie". Ceea ce, în cazul Elenei Manoliu, n-a existat. (Marinela Ţepuş, *Teatrul azi*, nr. 3–4/2006, p. 211)

Spre sfârşitul lunii mai, un tânăr şi proaspăt regizor, Răzvan Popa (actor din 1984, apoi cu studii de regie din 1999), montează la Braşov o piesă de germanul Oliver Bukowski, intitulată *Cum o fi* (28 mai 2006). În trei personaje, tradusă de doi regizori: Vlad Massaci şi Cristian Juncu. Cele trei personaje sunt *Femeia* (Gabriela Butuc), *Nick* (Demis Muraru) şi *Mona* (Iulia Popescu). Aflăm din caietul-program că autorul este „Un observator al socialului, urmărind felul în care acesta acţionează asupra destinelor umane, asupra omului obişnuit şi asupra relaţiilor cu ceilalţi." Dintr-un comunicat de presă, în publicaţia *Bună ziua, Braşov* din 27–28 mai 2006, mai aflăm că spectacolul „se înscrie în programul Teatrului «Sică Alexandrescu» de promovare a dramaturgiei contemporane de ultim moment, texte-imagine a lumii de astăzi" şi că se referă la „povestea unei iubiri care nu are nevoie de vârstă, vorbind despre singurătate şi căutare. Piesa are la bază un text de o sensibilitate aparte şi de un rafinament dramaturgic pentru care germanul Oliver Bukowski este recunoscut". Da – dar *cum o fi,* de fapt... nu ştim.

Ultima premieră a stagiunii e cu una dintre cele mai jucate piese în lume: *Livada de vişini* de A. P. Cehov (10 iunie 2006). Însuşi reputatul nostru critic-eseist George Banu se referă la 20 de variante pe care le-a văzut între anii 1968–1999 şi le-a consemnat în volumul său *Livada de vişini, teatrul nostru. Jurnal de spectator* (apărut la noi în traducerea Ancăi Măniuţiu, la Editura Alfa, în 2000). Printre ele,


Virginia Itta MARCU
în *Livada de vişini* de Cehov

cinci româneşti – Lucian Pintilie, Teatrul „Bulandra“ (1968), Radu Penciulescu, Festivalul „Niagara on the Falls“ (1980), György Harag, Teatrul Naţional Târgu Mureş (1985), Andrei Şerban, Teatrul Naţional Bucureşti (1992), Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj (1998) – şi cele ale unor renumiţi regizori europeni: Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Milano (1974), Peter Brook, „Bouffes du Nord“, Paris (1981), Lev Dodin, Théâtre de l'Europe – „Odéon“ (1994). Marinela Ţepuş îşi începe cronica din revista *Teatrul azi* cu constatarea acestei frecvente opţiuni: „Printre preferinţele în materie de dramaturgi ale regizorilor de ieri şi de azi se găseşte, incontestabil, Cehov. Dintre creaţiile sale, cel mai des se pune în scenă *Livada de vişini*“. (*Teatrul azi*, nr. 10–11/2006, p. 143)

Scrisă la începutul veacului douăzeci, în 1903, piesa răsfrânge simbolic interferenţa a două perioade istorice: sfârşitul secolului precedent, figurat de livadă, şi începutul altuia nou, cu perspective practice, din nefericire minate de convulsii sociale şi conflagraţii mondiale. Când îşi propunea s-o scrie, Cehov spunea că va fi „o piesă veselă“ (într-o scrisoare către actriţa Olga Leonidovna Knipper), „o comedie“ (în altă scrisoare, către regizorul Vladimir Nemirovici-Dancenko). Şi, după premiera din 17 ianuarie 1904 de la Teatrul de Artă din Moscova, îşi exprima nedumerirea: „De ce pe afişe şi în anunţurile din ziare piesa e denumită cu atâta insistenţă dramă?“ (*Opere*, vol. 10, E.S.P.L.A, 1960, note, p. 549). Şi e, desigur, aşa. S-a scris după premieră, în unele ziare ruseşti, privind nobilimea, că piesa „pune un monument pe mormântul simpaticilor trândavi“ şi că „nimeni până la Cehov n-a analizat atât de profund mentalitatea care generează această lipsă de simţ practic, această neputinţă şi inadaptabilitate“. George Banu asemuie piesa lui Cehov cu *Faust* al lui Goethe şi pe *Lopahin*, într-un fel, cu *Mefisto*: „*Livada de vişini* începe la


Costache BABII
în *Livada de vişini* de Cehov

fel ca şi *Faust*, în momentul constatării eşecului. Drumurile se înfundă, orizontul se întunecă. Privit din această perspectivă, Lopahin se aseamănă cu Mefisto, deoarece el propune, ca şi acesta, un pact de salvare pentru care se plăteşte acelaşi preţ, preţul vânzării de sine" (*vol. cit.*, p. 13). Livada e *în personaj*, nu se înstrăinează, nu se negociază. Par ridicole lamentaţiile lor şi refuzul de a lua în seamă perspectiva înstrăinării, dar omeneşte e ca durerea ruperii din propriul trup, ca o amputare. Raţional, e neînţelegerea mersului vremii, cu schimbările inevitabile – economic şi istoric –, dar sufleteşte e o suferinţă reală. Cronicarul braşovean Alexandru Ţion sesizează asta şi o exprimă chiar la începutul comentariului său, în pasajul denumit sugestiv „Traseul firesc al destinului": „Triumful lui Lopahin este similar cu ascensiunea unui nou tip de a gândi beneficiul financiar, o modalitate rece, distanţată, neimplicată afectiv, dar profitabilă" (*Astra*, dec. 2006). Impersonală, cu alte cuvinte, ca toate tranzacţiile *fără afecte*, presupuse de afaceri. „Insolvabilitatea proprietăţii anulează orice soluţie raţională" – scrie George Banu, Lopahin fiind incapabil „să găsească răspunsul la complexul livezii", care presupune o legătură efectivă între planul economic şi cel simbolic al ei. Stăpânii au înţeles că economicul „presupune falimentul simbolicului [...] consacrând întronarea logicii negustoreşti" (*vol. cit.*, p. 10). Scriind despre spectacol, cronicarii braşoveni se întrec pe ei înşişi, compunând *cronici-eseu*. Steluţa Suciu: „Semnificative sunt cele câteva repere pe care se dezvoltă spectacolul – mai puţin interesul faţă de «economicul, alungând simbolicul» [...] cât excelenta analiză a reacţiilor personajelor faţă de timpul care trece [...] personajele sunt văzute nu numai în trecutul şi prezentul lor, dar şi în viitor, într-o cheie ridicolă. Spectacolul se află sub semnul timpului care apasă pe acceleraţie." Alexandru Ţion: „...destinul devine o chestiune de memorie [...] Astfel se explică şi accentul apăsat pe care îl dobândesc simbolurile temporale, printre care şi introducerea unor personaje ce nu apar în lista lui Cehov, dar care, deşi sunt mute, au o mare încărcătură afectivă şi sugestivă, adresându-se mai ales publicului avizat. Fantoma mamei, Fantoma tatălui şi Fantoma copilului, apărute în momentele semnificative ale derulării piesei, sunt semne ale unui trecut ce coexistă cu prezentul." Şi o precizare a Marinelei Ţepuş, privind spectacolul lui Claudiu Goga, *rafinat în stilul său*: „Varianta braşoveană a *Livezii*... este un spectacol pentru toată lumea. Nu neapărat pentru elitişti şi nu numai pentru *publicul de rând*."

Claudiu Goga şi-a propus să citească piesa „ca pe un *mic tratat de luciditate* în faţa morţii" – cum mărturiseşte el în caietul-program. „Luciditatea personajelor e venită din înţelegerea superioară a timpului (individual şi universal) şi a destinului (personal şi colectiv)." În ultima parte a cronicii sale, Alexandru Ţion evaluează interpretarea cu formula: „Actori în roluri de excepţie". La rândul ei, Steluţa Suciu consideră interesant „felul cum regizorul şi-a ales distribuţia", iar Marinela Ţepuş mărturiseşte sincer că nu îi vedea „nicicum pe Virginia Itta Marcu" în *Ranevskaia*, „pentru că depăşise binişor vârsta", pe Vlad Jipa în *Lopahin*, pe Mihai Bica în *Trofimov*. Şi iată opiniile: Virginia Itta Marcu „face din nou un rol memorabil, plin de farmec, sensibilitate, nonşalanţă, exuberanţă şi timbru convingător" (AL.Ţ.); „În interpretarea Virginiei Itta Marcu, actriţă de dramă convingătoare, *Ranevskaia* ne apare autoritară, singură sufleteşte şi sigură pe sine la vedere, năvalnică în acţiuni, insinuantă, melancolică cu măsură" (S.S.); „Este o *Liubov*–Itta, care ne captivează cu totul" (M.Ţ.). Apoi, Costache Babii (*Gaev*) „este naiv, înduioşător, dezinvolt, nuanţat" (AL.Ţ.); „Plin de farmec, Costache Babii îl construieşte pe *Gaev* apropiindu-l de comedie şi mult mai credibil: când naiv, când serios, când şmecher" (S.S.); „Costache Babii, într-un *Gaev* obosit, plictisit, dar şi cu mici sclipiri, mici răbufniri,



Scene din în *Livada de vişini* de Cehov; scenografia Liliana Cenean



care dau consistenţă eroului“ (M.Ţ.). Despre ceilalţi, se consemnează: „Vlad Jipa (*Lopahin*) se străduieşte să fie la înălţimea celorlalţi doi mari actori“ (AL.Ţ.); „Vlad Jipa a construit un *Lopahin* fără stridenţe, cu un respect detaşat faţă de Liubov, fără sentimentalisme“ (S.S.); „*Lopahin* al lui Jipa e mai moale, dar ne convinge că are oareşce sentimente [...] care nu contravin deloc literei textului“ (M.Ţ.); Mihai Bica (*Petea*) „creează un personaj conceput caricatural [...] ridicol în comportament [...] are voluptatea vorbăriei şi aduce a Rică Venturiano“ (S.S.); „Cât despre Bica, pe care tot îl văd mai bine în *Lopahin*, se achită cel puţin onorabil de partitura încredinţată“ (M.Ţ.).

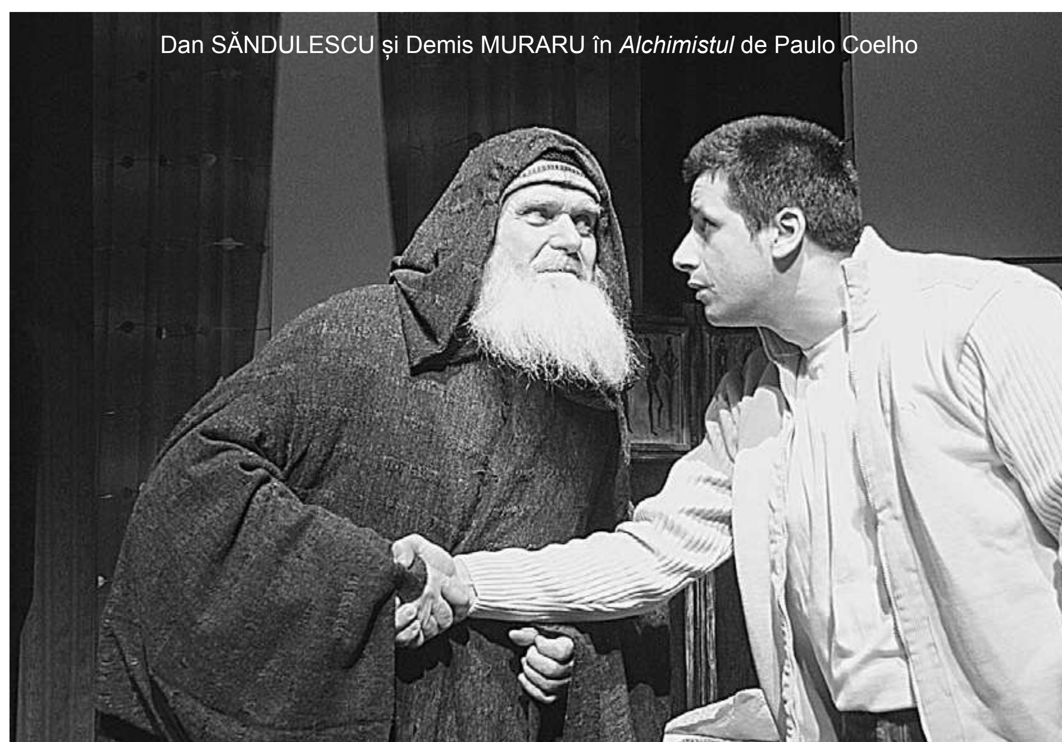
STAGIUNEA 2006–2007

Stagiunea 2006–2007 începe mai târziu, în plină iarnă, la 17 decembrie 2006, cu o dramatizare după cunoscutul romancier Paolo Coelho, *Alchimistul*; traducerea Gabriela Banu (oare o fi domnişoara de la *Gazeta de Transilvania*?), dramatizarea Radu Macrinici. Prilej de a ne reîntâlni cu regizorul Dan Vasile, care a realizat cu un an în urmă spectacolul cu piesa catalanului Sergi Belbel, *După ploaie*, ce a deschis şi stagiunea precedentă, în septembrie.

Paolo Coelho, unul dintre cei mai citiţi şi cunoscuţi scriitori contemporani, tradus în 56 de limbi pe mapamond, şi-a datorat începutul impresionantei sale cariere internaţionale romanului *Alchimistul*, scris în 1988, care a înregistrat un deosebit succes. Poveste cu tâlc, în genul celor orientale, cu aspect de parabolă. Un păstor andaluz, pe nume Santiago, e obsedat de un vis care se repetă în fiecare noapte, privind o comoară îngropată în piramide. Convins că o va descoperi, părăseşte Spania şi se aventurează prin nordul Africii, unde trece prin diferite peripeţii, unele periculoase, pe când urmează o caravană şi este prins. În diferite momente se întâlneşte cu un *alchimist*, care îi repetă aceleaşi cuvinte: „*Dacă vrei cu adevărat ceva, toate forţele universului lucrează să-ţi îndeplinească dorinţa*.“ Mesaj încurajator, tonic, în spiritul ficţiunilor alegorice moralizatoare: pentru că, la sfârşitul călătoriei sale iniţiatice, află că adevărata comoară *este în sufletul său*. Comentatorul Alexandru Ţion rezumă sensul: „Emoţionanta poveste este o invitaţie pentru fiecare de a ne urma visele, indiferent de pericole, de a avea încredere în noi şi de a ne împlini destinul.“ Valabilă oricând şi oriunde, când fiinţei umblătoare în două picioare, cu griji şi un bob de raţiune sub frunte, i se conturează un vis, un ideal. Generos, mai ales. Cu Demis Muraru în rolul călătorului spre vis, reprezentaţia a avut, cred, seducţie şi naturaleţe, conform înzestrării sale de firească reacţie la meandrele lumii, cu mirare şi savoare în zâmbet, în licărul ochilor şi privirea adâncă în cartea sufletelor semene. Regizorul Dan Vasile – ne spune în continuare cronicarul – „a încercat să închege un discurs scenic coerent, într-un decor poate prea aglomerat, dar funcţional şi, pe anumite secvenţe, inspirat, realizat de scenografa Alexandra Oancea“. Aglomerare presupusă, poate, de diversitatea spaţiilor de joc ce marchează călătoria, deopotrivă cu ritmul pe care Dan Vasile a ţinut să-l imprime alert, uneori în dauna tensiunii dramatice. În ceea ce priveşte interpretarea, în afară de aceea a personajului principal, Santiago, întruchipat de tânărul Demis Muraru cu o evoluţie „destul de nuanţată, adaptată situaţiilor şi ipostazelor diverse pe care le-a traversat“, cu observaţia că „n-a fost constant dezinvolt“, în afară de el, deci, ceilalţi au conturat mai multe identităţi: „Mai convingători prin siguranţă şi naturaleţe au fost Dan Săndulescu (*Alchimistul*, *Melchisedec*, *neguţătorul de cristaluri*), ferm, autoritar, şi Gabriel Costea (*Englezul*, *Omul de la ghişeu*, *Un arab*) (*Astra*, 3 feb. 2007). Aventură în deşert, carevasăzică, spre regăsire miraculoasă de sine!



Dan SĂNDULESCU și Marius CISAR
în *Alchimistul* de Paulo Coelho



Dan SĂNDULESCU și Demis MURARU în *Alchimistul* de Paulo Coelho

Cam târziu, pe 3 martie 2007, înregistrăm următoarea premieră, cu o ingenioasă versiune dramatizată a prozei lui I. L. Caragiale *Domnu' Goe*. Dramatizare „destul de liberă“ a lui Dan Tudor, care regizează astfel un spectacol ce se adresează „mai mult celor maturi, eventual tineretului, nicidecum celor mici“ – e de părere Marinela Ţepuş, care semnează o cronică în *Teatrul azi* (nr. 8–9/2007, p. 176). Sigur, în suita *Momentelor* lui Caragiale, *Domnu' Goe* e partitura clasică a copilului răzgâiat; în versiunea scenică a crescut şi produce destule năzbâtii în societate, în lume, într-un compartiment de tren... unde ştiu că l-am întâlnit şi altădată, în pantaloni scurţi şi bluză de *marinel*. „Pentru mine, *Domnu' Goe* a fost personajul preferat al copilăriei mele – declară Dan Tudor. „Pentru că el făcea lucrurile care nouă ne erau interzise. Mă fascina forţa pe care o avea, puterea de a-şi duce până la capăt gândurile.“ Este o producţie – zice Marinela Ţepuş – „creată cu multă imaginaţie, în registru grotesc, cu personaje caricaturale, ce stârnesc hohote de râs. Un râs cam scrâşnit, pentru că ne putem recunoaşte unele ticuri, cam prea marea indulgenţă manifestată faţă de progenituri, nevoia permanentă de a fi în centrul atenţiei, micile flirturi de călătorie. Nu e nici pe departe ceea ce ne-am fi aşteptat să vedem, este o abordare lipsită de prejudecăţi a textului clasic.“ Gabriel Costea (*Goe*), Carmen Moruz (*Mamiţica*), Mirela Borş (*Tanti Miţa*), Oana Hui (*Mam'mare*), George Custură (*Autorul, Urâtul*) şi Marius Cisar (*Conductorul*) s-au distrat şi *ne-au* distrat, într-o desfăşurare alertă, veselă, cu gaguri şi surprize de tot felul, ca şi „schimbările de situaţie, datorate mai ales inventivităţii regizorului“. Cadrul scenic – „un (pseudo) compartiment de tren“, conceput de scenograful Doru Zanfir, costumele „cu minime elemente clasice şi moderne“: doamnele în rochii lungi închise la gât, cu pălării mari, de epocă, bărbaţii în jachetă, guler tare răsfrânt al cămăşii şi eşarfă (Autorul), chipiu, manta cu cingătoare şi o puşcă de punere la punct într-un moment, în alt moment cu un căţel în braţe (Conductorul). „Jocul actorilor este spumos, fără exagerări, exuberant“ – zice Marinela Ţepuş, fără să-i numească. Şi concluzia: „Este o reprezentaţie pe care o urmărim cu plăcere şi care, sigur, nu plictiseşte pe nimeni.“ E pe afiş şi în 2012 !

Tot atunci, la 3 martie 2007, premiera unui spectacol cu un text bizar: *Sectorul S* de Emanuel Pârvu. Bizar, dar bine scris, cu dexteritatea dialogului şi abilitatea gradării unei acţiuni de interes conceptual, să zic aşa, privind decizia de suprimare a propriei vieţi într-un caz acut de criză existenţială. Absolvent al U.N.A.T.C. din 2005, tânărul Emanuel Pârvu debutează în toamna aceluiaşi an cu această piesă la Teatrul „Luni“ de la „Green Hours“, unde o şi regizează şi unde şi joacă, alături de trei parteneri. E nominalizat pentru debut în regie la Gala UNITER din 2006. „Ca autor dramatic, te seduce prin vivacitatea replicii [...] Ca filosof, descoperă, la o jumătate de secol după Albert Camus, că «singura problemă a omului este sinuciderea». Ca observator al vieţii contemporane, găseşte o fundamentare a teoriei lui Camus în sinuciderea juvenilă“ – apreciază Mircea Ghiţulescu. Emanuel Pârvu îşi concepe cu ambiguitate locul acţiunii, care pare a fi într-un spital de urgenţă, la Sectorul S (al sinucigaşilor), dar totodată într-un purgatoriu, prag între viaţă şi moarte. „De fapt, este anticamera morţii, locul unde cei care îşi doresc să părăsească mai devreme această lume aşteaptă verdictul final: eternitatea sau întoarcerea printre cei vii“ – precizează Marinela Ţepuş, în continuarea cronicii anterioare. Şi, vizând spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu“, regizat şi aici de plurivalentul Emanuel Pârvu, menţionează schimbările faţă de versiunea de debut: în locul interpreţilor-bărbaţi, aici femei; în loc de sugestie ambiguă spital-purgatoriu, coafor de cartier, aici!... Cu umor cinic, autorul realizează – spune Mircea Ghiţulescu



Scene din *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev



– „contrastul dintre gravitatea dezbaterii de idei şi familiaritatea expresiei", ceea ce creează „un efect de stupefacţie". Eu i-am spus *bizar*, nu neapărat din pricina acestui contrast, ci chiar din alegerea acestei categorii de fiinţe, juvenile sau nu, decise să-şi ia viaţa. Întâlnite în realitate, la noi şi aiurea, desigur, dar în proporţii infime, nu ştiu cât ar fi meritat o *dezbatere de idei*. Ce *idei*? Motive, mai mult sau mai puţin plauzibile dramatic. Şi cu câtă veracitate s-ar putea exprima ele, dacă personajele sunt în comă şi „Nu corpurile, ci conştiinţele lor vorbesc" – cum spune Mircea Ghiţulescu? Totuşi, textul este „coerent cu propriile premise, mereu interesant şi provocator", după părerea sa. (*Teatrul azi*, nr. 3–4/2006, p. 103) Şi cred că e aşa, dovedind o pronunţată însuşire dramaturgică a tânărului autor de a stimula atenţia şi interesul chiar ale aceluia care consideră bizară acţiunea. O confirmă şi Marinela Ţepuş: „Scris cu nerv, textul se impune repede, conducându-ne pe firul propus de dramaturgul-regizor." Care a şi realizat „un spectacol de profunzime, cu mici cârlige, cu momente comice, cu scene de o mare sensibilitate", dar uneori forţând tonurile şi cerând interpretelor prea mult (*Teatrul azi, nr. 8–9/2007*).

Urmează trei importante premiere (în lunile mai, iunie şi iulie), cu o piesă românească clasică, de Mihail Sebastian – *Ultima oră* (12 mai 2007) – şi două străine, despre actualitatea dramatică a vecinilor noştri din Balcani: *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski (22 iunie 2007) şi *Colonelul şi păsările* de Hristo Boicev (22 iulie 2007). Cu prestigiul recunoscut al semnatarilor regiei: în ordine – Gelu Colceag, Cristian Juncu şi Alexandru Dabija.

În legătură cu Mihail Sebastian, ţin să spun că mi-a fost dat să văd în diferite perioade unele montări înadins actualizate, adică aduse la o desfăşurare strict realistă, cu evitarea accentelor romanţioase şi poate melodramatice. Una a căutat să modifice cronologia acţiunii din *Steaua fără nume*, aducând la începutul piesei frumoasa scenă din actul doi, cu protagoniştii căutând steaua necunoscută pe bolta nopţii, printr-un cadru de fereastră la rampă, spre noi (fără boltă, fără cer adică); alta a făcut din *Jocul de-a vacanţa* o exhibiţie de jună cu veleităţi sportive şi de disko, anacronice şi puerile în context. Realizatorul şi declarase că a vrut un spectacol pentru zilele noastre, fără lirismul demodat şi siropul poetic al piesei. Dacă poezia textului înseamnă *sirop*, pe care-l detestă, de ce a mai pus piesa? În ambele cazuri, ecourile s-au stins repede, fără nicio tresărire pentru noi. Am făcut această relatare pentru a sublinia particularitatea specifică a dramaturgiei lui Sebastian, care e *poezia dramatică*: dacă o eludezi, secătuieşti acţiunea şi personajele devin anoste. E în teatrul lui o eleganţă şi o delicateţe a sentimentelor care predomină şi impresionează. *Ultima oră* se încheie cu un câştig pentru protagonişti, care obţin ceea ce numim astăzi o consistentă *sponsorizare* pentru o călătorie pe urmele lui Alexandru cel Mare. Spectacolul lui Gelu Colceag e racordat la actualitate şi – precum menţionează Alexandru Ţion – cunoscutul regizor „şi-a propus să facă din piesa lui Mihail Sebastian un rechizitoriu care să se potrivească lumii economice, gazetăreşti şi politice din realitatea noastră contemporană [...] şi a orientat jocul actorilor spre o anumită atitudine, mai apropiată de spiritul actual". Într-o elegantă ambianţă a interioarelor în stilul modern de azi, somptuos chiar (la Bucşan), şi cu o costumaţie la modă (scenografia Magdalena Ciubotaru şi Imelda Manu). „Cu doi invitaţi, Adrian Titieni şi Maria Gârbovan, trupa de actori a teatrului braşovean a încântat publicul. Adrian Titieni (*Alexandru Andronic*) a ştiut să fie când timid, inocent şi modest, când entuziast, visător şi abulic, având o prestaţie plină de naturaleţe, în ton cu profilul personajului, iar Maria Gârbovan (*Magda Minu*) şi-a construit cu precizie şi talent rolul, prin prospeţime, lirism, tonalitate, dar



Oana HUI,
Gabriel COSTEA,
Mirela BORȘ
și Carmen MORUZ
în *Domnu' Goe*
de I.L. Caragiale



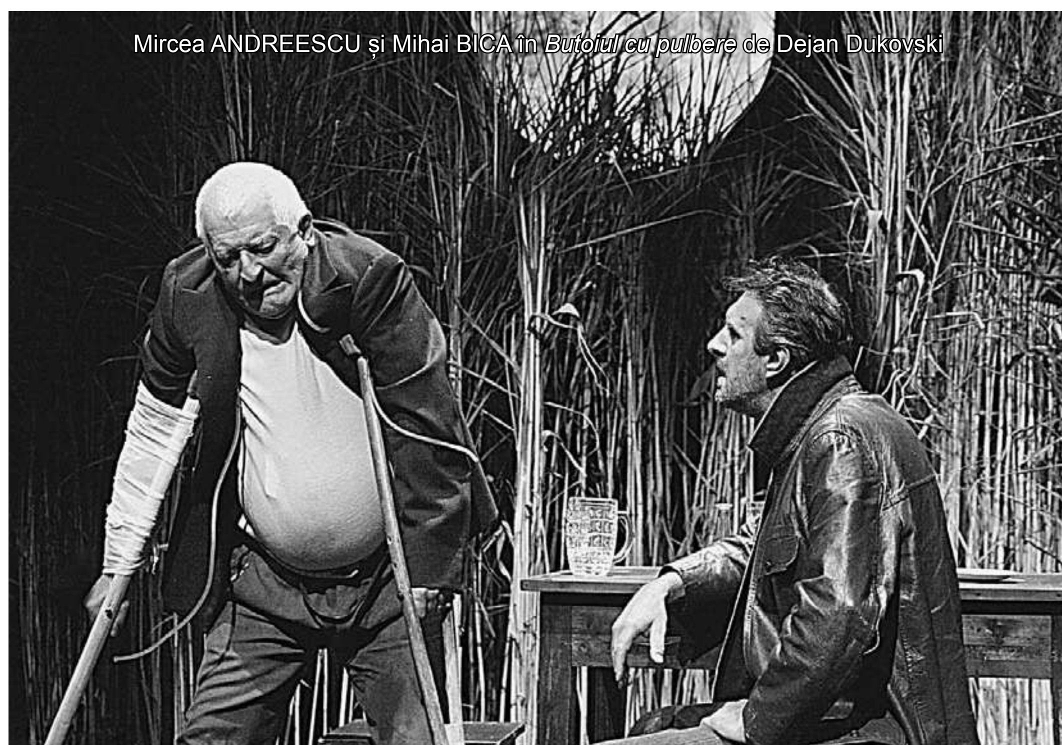
Maria GÂRBOVAN și Adrian TITIENI în
Ultima oră de Mihail Sebastian

şi prin inspirate abordări ale limbajului, gestului şi mimicii." Apreciindu-le prestaţia, eu am unele rezerve faţă de linia mai simplistă a rolurilor, cu mai puţină vibraţie şi revelaţie. Adrian Titieni redă corect teatral stările numite de Alexandru Ţion, dar nu mi le transmite dinlăuntru, iar tânăra Maria Gârbovan cred că a fost îndrumată spre un joc mai direct în reacţii, fără enigmaticul halou de îndrăgostită faţă de *dublul Alexandru* – cel mic şi cel Mare. În evoluţia lui Grigore Bucşan s-a mizat pe autoritatea lui Mihai Bica de a reda o făptură „care domină, stăpâneşte şi porunceşte prin forţa banului", fără ironie în privinţa acestei orgolioase supremaţii. Marius Cordoş (I. D. Borcea) – zice cronicarul – „a evoluat cu şovăieli între dorinţa de a obţine bani şi abilitatea de a se mişca în lumea compromisurilor". La „înălţime" au fost „seniorii scenei braşovene, Mircea Andreescu (*Ştefănescu* – secretar de redacţie) şi Dan Săndulescu (*Brănescu* – ministrul educaţiei)" – *Astra*, nr. 7, iun. 2007. Menţionez că la Festivalul Comediei Româneşti reprezentaţia a beneficiat de trei premii: pentru *rol principal*, Adrian Titieni; pentru *scenografie*, Magdalena Ciubotaru şi Imelda Manu; pentru *tineri creatori*, Maria Gârbovan.

O piesă ce reflectă destinul dramatic şi tensionat al Balcanilor, *Butoiul cu pulbere* de macedoneanul Dejan Dukovski, în regia lui Cristian Juncu, vede lumina rampei în vară (22 iunie 2007). „Sintagma «butoi cu pulbere»" – scrie Mircea Morariu – „face parte din ceea ce s-ar putea numi marca de înregistrare istorică a Balcanilor. Nenumăratele conflicte, stările de beligeranţă parcă perpetuă, fiecare dintre ele funcţionând drept uvertură pentru o alta, doar pentru moment în stare latentă, dar care se va declanşa negreşit [...] nu puteau să nu-şi lase amprenta asupra felului de a fi al oamenilor." Fiecare, ca individ, „se dovedeşte înstrăinat de sine şi de semeni" şi în vreme de pace, „constrâns să devină o paiaţă jalnică şi să viermuiască gol de propria sa existenţă". O succesiune de episoade cu personaje care devin, pe rând, agresate şi agresori, marginalizaţi care îşi maschează frica prin violenţă, terorizându-şi semenii. Spectacolul se joacă cu publicul pe scenă, în ambianţa unei cârciumi ieftine, „cu mese şi scaune de lemn, «înfrumuseţată» cu stuf pentru *culoare locală*" (scenograf Cosmin Ardeleanu). Regizorul Cristian Juncu găseşte „pentru relatarea scenică a întâmplărilor, evident anormale, un ton de normalitate", mulţumindu-se doar „să găsească soluţiile eficiente prin care să aducă în starea de nevroză personajele". Care reuşesc să semnifice, prin actori, în câteva minute, „un tip ori o biografie", evoluând „ca o trupă omogenă" (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2008, p. 141). Unii actori interpretând câte două şi chiar trei roluri: Mircea Andreescu (*Dimitris*), Mihai Bica (*Anghele, Măciucă*), Marius Cisar (*Chiril, Şoferul*), Constanţa Comănoiu (*Femeia*), Marius Cordoş (*Ghiore, Simon*) ş.a.

Colonelul şi păsările, scrisă de dramaturgul bulgar Hristo Boicev, este o piesă cu acţiunea în Bosnia, care tratează – conform titlului cronicii lui Alexandru Ţion – „Aspiraţia minorităţii spre integrare". Integrarea în structurile NATO a unei minorităţi din estul continentului. Alienaţi, cu iluzia integrării – notează Alexandru Ţion – „în organizaţiile şi uniunile ce conduc politic şi militar lumea occidentală, dar ajunşi acolo [*n.m.* – la Strasbourg], după un marş prin Europa, sunt primiţi cu stupoare şi neglijaţi". Pentru varianta iniţială a piesei, numită *Colonelul pasăre*, dramaturgul a fost premiat de Consiliul Britanic în 1997, premiul fiindu-i înmânat de către Harold Pinter. S-a reprezentat la Teatrul „Bulandra", cu Victor Rebengiuc în rolul principal şi în regia lui Alexandru Dabija, care a mai montat-o şi la Cluj-Napoca. Acum, la Braşov, se reprezintă o variantă cu titlul *Colonelul şi păsările*, în care personajele sunt feminine, cu excepţia colonelului. Acţiunea se desfăşoară la o mânăstire izolată în munţi, devenită sanatoriu, cu şase pacienţi, cinci femei şi un bărbat, fostul


Bianca ZUROVSKI și Mirela BORȘ în *Sectorul S* de Emanuel Pîrvu


Mircea ANDREESCU și Mihai BICA în *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski

colonel. Soseşte o aşa-zisă doctoriţă, care e de fapt o impostoare, în căutare de droguri. Una dintre paciente e afectată de o maladie psihică ce îi împiedică normala comunicare cu lumea, alta e obsedată de ispăşirea păcatelor, una manifestă porniri erotice, încă una e bântuită de spaime etc. Cade, la un moment dat, dintr-un avion, din greşeală, un balot cu ajutoare din partea NATO, în care se găsesc uniforme militare şi alimente. Ceea ce schimbă existenţa pacientelor şi a bărbatului, ele devenind soldaţi comandaţi de fostul colonel, acum impresionant în postură de ofiţer. Revigoraţi şi cu moralul crescut de noua identitate iluzorie, decid să trimită, prin păsări călătoare, cererea lor de aderare la organismul militar. Aşteptarea e marcată de tensiune şi speranţă, dar nu vine niciun răspuns şi atunci hotărăsc să pornească împreună, în marş, până la Strasbourg... Ce mare lucru! Un pas în Serbia, altul în Slovacia, încă un pas în Cehia, unul nou în Gerrrmania, un salt în Franţa şi... Strrrasbourg! Scenă de mare haz şi înduioşătoare compasiune pentru bietele făpturi animate de o himeră, care, ajunse mai târziu la destinaţie, nici nu sunt băgate în seamă. Dorinţa de integrare eşuează, într-un context în care nu-şi găsesc locul. Biete vietăţi neînsemnate, din estul Europei!

Cronicarul consideră remarcabilă „capacitatea regizorului de a organiza un discurs scenic de profunzime, de a radiografia cu răbdare şi minuţiozitate un anume comportament uman, care, deşi deviant, are multă inocenţă şi candoare". Un ansamblu echilibrat şi armonios, cu interpreţi ce au realizat inspirat partituri dificile: *Mata-Hari* – Viorica Geantă-Chelbea, „dezinvoltă, nuanţată, plină de spirit, dură, dar şi sensibilă"; *Colonelul* – Vlad Jipa, cu „fermitate în rostire şi atitudine"; *Doctoriţa* – Codruţa Ureche, „pare a pendula între indiferenţă şi tentaţia de a se angaja în tratarea alienaţilor şi în visurile lor"; *Titch* – Mirela Borş, „inocentă şi sensibilă" [*n.m.* – cu o nostimă simulare de a fi cât un degeţel şi a se culca *sub* pat]; *Tereza* – Bianca Zurovski, „bântuită de obsesia ispăşirii păcatelor" [*n.m.* – şi chiar în costum de călugăriţă, până la paraşutarea uniformelor]; *Nina* – Iulia Popescu, „imagine a spaimei şi retragerii în sine"; *Meral* – Maria Gârbovan, „lunecoasă, inspirată, sugestivă" [*n.m.* – trestie subţirică, cu un chip viu şi doi ochi expresivi, ca dintr-o colivie]. Prin plecarea actorilor Codruţa Ureche şi Vlad Jipa, rolurile au fost încredinţate, cu salutare efecte profesionale, Ligiei Stan (*Doctoriţa*) şi Mihai Bica (*Colonelul*). „Bine construit şi abil orchestrat de către un regizor cu vocaţie" – conchide Alexandru Ţion –, spectacolul cu piesa *Colonelul şi păsările* se urmăreşte cu încântare şi cu plăcerea de a asista la o comedie ce nu se sprijină pe evenimentul facil, ci pe un fond grav". (*Astra*, nr. 11, oct. 2007) Precum l-am văzut şi eu, după cinci ani, în martie 2012.

STAGIUNEA 2007–2008

Ca şi precedenta, cea actuală începe târziu, în decembrie, cu o partitură pe teme teribilist-juvenile – *Sex, Drugs & rock-and-roll* de Eric Bogosian (7 decembrie 2007) –, urmată în anul viitor de alta din categoria erotică: *Fanteziile sexuale ale soţului meu aproape că m-au înnebunit* de John Tobias (15 februarie 2008). Doi dramaturgi americani, desigur, lor fiindu-le mai la curent temele revoluţiei sexuale, care – cum spune Natalia Stancu – „a pulverizat multe dintre clasicele scrupule sentimentale şi a aruncat în aer problemele onoarei burgheze, înlocuindu-le, rapid şi concret, cu obsesia eficienţei şi a performanţei erotice". Scrise cu talent, dincolo de aerele pudibonde ale unora, aceste piese pot produce hazul şi amuzamentul spectatorilor, desigur fără excese indecente de limbaj şi acte obscene. Înscenările braşovene par a fi dincolo de excese, cum deducem din ecourile media, cu fantezie inspirată şi


Vlad JIPA și Virginia Itta MARCU în *La chunga* de Mario Vargas Llosa


Marius CISAR, Iulia POPESCU, Vlad JIPA și Gabriel COSTEA în *La chunga* de Mario Vargas Llosa

savoare, *sarabande spirituale şi vesele* – cum califică experimentata cronicară una dintre montări (*Fanteziile sexuale*), cu o apreciere valabilă şi pentru cealaltă.

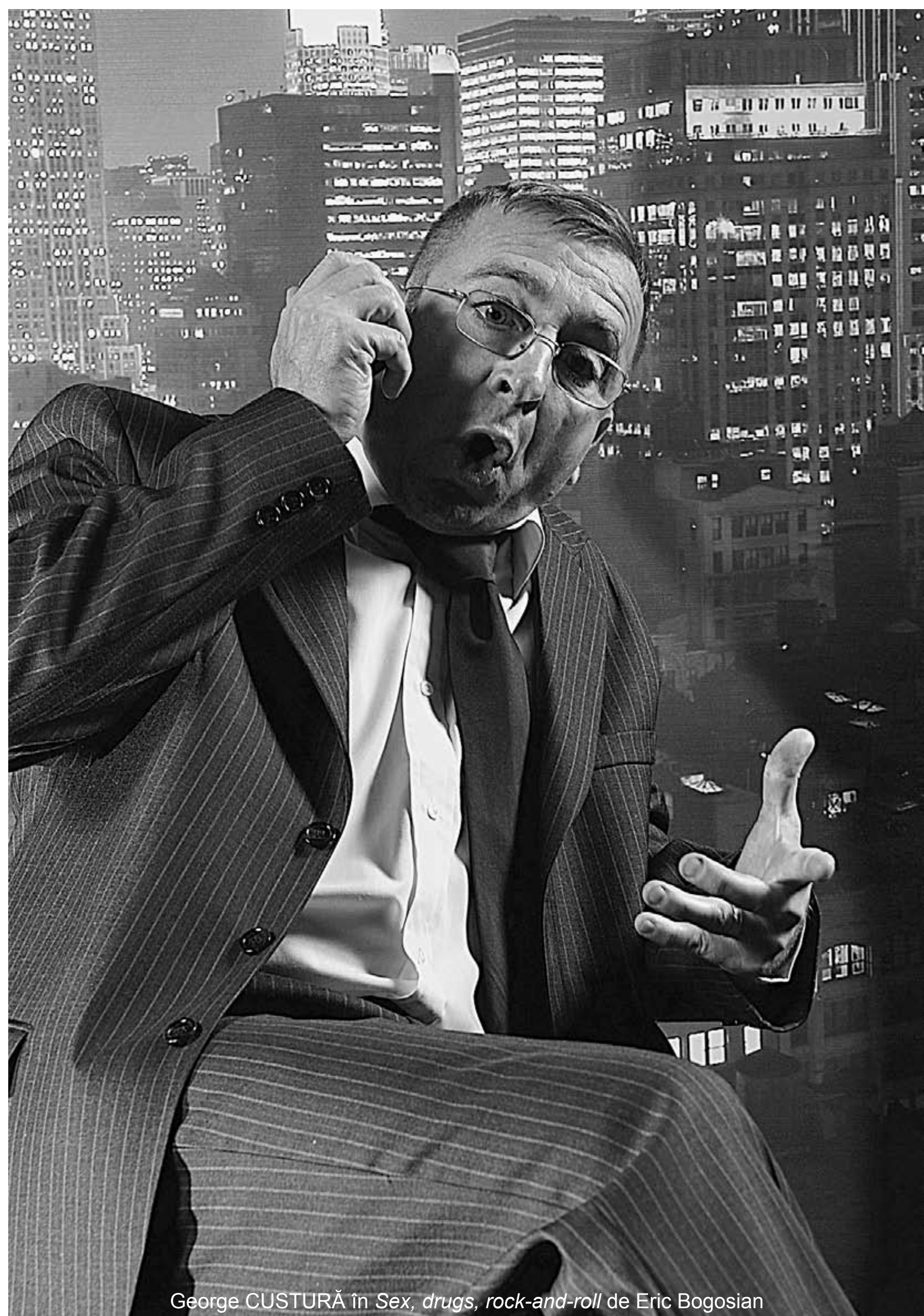
Armeano-americanul Eric Bogosian, deopotrivă dramaturg şi actor, desfide iluzia *visului american* de bunăstare şi îmbogăţire, printr-o suită de mărturii, integrate în monologurile individuale ale unor tipuri diverse din societatea contemporană. De la *omul străzii*, lipsit de elementare mijloace de existenţă, la *petrecăreţul* avid de aventuri, droguri şi ritmuri ameţitoare, la *afaceristul* grobian, cinic, dispreţuitor, toate inserate sub titlul *Sex, Drugs & rock-and-roll.* El însuşi le-a prezentat timp de douăzeci de ani pe Broadway, unde au fost socotite amestec de comedie neagră, comentariu geopolitic şi realism social, pentru care a fost distins cu un Premiu „Obie" (cf. caietului-program). Traducerea i-a aparţinut lui Florin Piersic-junior, care le-a şi prezentat pentru prima dată la noi, la Teatrul „Luni" de la „Green Hours", şi a primit premiul de interpretare masculină la Gala UNITER. Atunci, le-a interpretat singur, cu sumare modificări de costumaţie (şapcă, bască, haină şifonată, blugi); la Braşov le interpretează patru actori, în opt apariţii. Regia a asigurat-o recentul semnatar al textului şi spectacolului *Sectorul S*, realizat aici cu un an în urmă: Emanuel Pârvu. Care, în opinia Nataliei Stancu, „reverberează viziunea autorului printr-o propunere stilistică coerentă şi cuceritoare". Şi Alexandru Ţion remarcă, la rândul său, că „Emanuel Pârvu a reuşit, cu inteligenţă şi subtilitate, să conecteze monologurile, dând coerenţă discursului scenic". În spaţiul de joc, rudimentar, al Studioului, scenograful Bogdan Spătaru a amplasat doar câteva panouri şi obiecte: ferestre-foto spre zgârie-nori, un telefon portabil, un pat de spital, o halbă de bere. Fiecare actor interpretează două personaje diferite. Alexandru Ţion îi caracterizează astfel: Mariei Gârbovan (*Starul rock*, *Doctoriţa*) „pare a-i conveni rolul de femeie la limita existenţei, între aparenţă şi realitate [...] ce-i dă şansa dedublării"; lui Demis Muraru (*Profesorul de geografie*, *Petrecăreţul*) „i se potriveşte personajul dur, ludic, agitat, expansiv"; Marius Cisar (*Bărbatul bine dotat*, *Omul de afaceri*) „se simte mai bine în tonurile calme, aproape lirice"; Vlad Jipa (*Omul străzii*, *Omul revoltat*) „arată mai convingător într-un rol de compoziţie, fabricat şi asamblat din resurse ale inflexiunilor vocii şi ale gesturilor". Pentru Natalia Stancu, o dovadă de „înalt profesionalism" a fost George Custură, pe care l-a văzut în dublura *Bărbatului* bine dotat şi *Afaceristului*, „schimbând elegant măştile soţului adulterin [...] şi paradoxul laudei de sine făcute cu modestie şi chiar cu lehamite şi plictis" de către superdotatul sexual; Demis Muraru întruchipează „personajul cu aspect blajin şi clovnesc" şi „modulat diferit, îl aflăm în relatarea plină de entuziasm a hippyotului"; Vlad Jipa etalează „forţa interiorizării, simplitate şi portanţă" în ipostaza revoltatului, înfăţişându-se „fragil şi tarat psihic, cu limbaj reductiv, cu formulări repetitive", în aceea de om al străzii; Maria Gârbovan, „evocă iureşul vieţii frenetice" ca star rock şi „zâmbetul profesional standard" ca medic. Roluri susţinute în dublură şi de Codruţa Ureche, pe care n-au văzut-o cronicarii citaţi. „Reuşita spectacolului" – zice Alexandru Ţion – stă în capacitatea acestuia de a oferi [...] imaginea unei lumi ce nu se mai potriveşte visului american, apropiindu-se mai mult de dramele lumii contemporane de pretutindeni" (*Astra*, nr. 15, feb. 2008). „Încă un argument că trăim în cea mai bună lume posibilă" – punctează Natalia Stancu. (*Teatrul azi*, nr. 5–6–7/2008, p. 152)

Am văzut şi eu *Fanteziile sexuale*, în 2011, la Teatrul Mic, cu titlul schimbat – *Sex on the bich* – şi cu preţuiţi actori bucureşteni, dar parcă n-avea frenezie comică: protagoniştii evoluau în limitele unei convenţii oarecum impuse. Doru Ana, în rochie de femeie, părea întrucâtva stânjenit de postură, râdea el însuşi de situaţie, dar n-o asimila. Un Mihai Bica la Braşov, neras, în cămaşă roşie şi fustă neagră, în



Maria GÂRBOVAN, Bianca ZUROVSKI și Mihai BICA în *Cu ușile închise* de Jean-Paul Sartre




George CUSTURĂ în *Sex, drugs, rock-and-roll* de Eric Bogosian



Maria GÂRBOVAN în *Sex, drugs, rock-and-roll* de Eric Bogosian

schimb, produce reală ilaritate. Mai ales când îl descoperi, ca pe Demis Muraru în spectacol, ivindu-se, prin uşile deschise, cu şifonierul în cap!

John Tobias imaginează semitravestiul soţului pentru a urmări, ascuns în şifonier, fazele de seducţie ale soţiei sale asupra instalatorului, chemat pentru o falsă defecţiune a caloriferului, până la incitarea extremă de solicitare în pat. Atunci soţul, edificat sau nu fiziologic, îşi face apariţia, spre lămurirea lucrurilor şi mulţumirile adresate partenerului implicat şi uluit. Piesa e inspirată de volumul *Trăieşte-ţi fanteziile*, al unui scriitor la modă, Leopold Baumgartner, care recomandă *voyeurismul* şi *travestiul* pentru redresarea erecţiei – volum pe care dramaturgul zice că personajele sale l-au studiat cu sfinţenie. Verosimilă ca parodie, dar altfel cam stupidă stratagema; sau, cum mi s-a relevat în reprezentaţia de la Bucureşti, *tâmpiţică*! Regizorul Puiu Şerban – scrie Natalia Stancu – „ştie să conceapă o nostimă «adunătură de ciudaţi», toţi cu apariţii «haioase», să încarce întâlnirile neaşteptate nu doar de surpriză, de adevărul uman, să detroneze sarcastic situaţiile imprevizibile [...] să persifleze şi să parodieze cu umor registrele literaturii romantice, melodramatice sau sado-masochiste... O face cu vervă, punând în mişcare un bogat evantai de gaguri şi un fin dozaj al efectelor". În acest mod, e parodiată implicit, înţeleg, însăşi iniţiativa soţului în criză erectilă; şi hazul e general. Mihai Bica (*Griffin*), „în minijupă şi încălţările bărbăteşti, e o apariţie grotescă şi suculentă", Gabriela Butuc (*Doamna Griffin*) „ştie să fie distinsă şi feminină, şi cuceritoare, frivol provocatoare", Demis Muraru (*Connelly, instalatorul*) „este interpretul cu o mereu proaspătă, credibilă, fermecătoare naivitate şi candoare". Apariţie „funambulescă, de grand-guignol", Viorica Geantă-Chelbea (*Luise*) are „treceri ameţitoare de la intrări furtunoase şi ieşiri explozive şi ameninţătoare, la stări de slăbiciune şi epuizare ce provoacă


Ligia STAN în *Forma lucrurilor* de Neil LaBute

simpatia“. Dragoş Dumitru (*Hoţul*), încă student, „joacă amuzant indignarea amărâtului faţă de perversităţile bogaţilor“ (*Teatrul azi*, nr. 5–6–7/2008, p. 155).

Un spectacol de reală tensiune şi forţă dramatică se produce în 13 martie 2008, cu piesa scriitorului peruan Mario Vargas Llosa *La chunga*, în adaptarea, regia şi coloana sonoră a lui Cristian Dumitru (scenografia Axenti Marfa). Spectacol de Studio, în ambianţa barului ţinut de Chunga, cu atmosfera universului sud-american, debutând în acorduri de chitară şi cu ecoul petrecerilor din „Casa Verde“, faimos bordel din Piura. Devenit şi subiect de roman, „loc mult mai vesel şi mai sociabil decât bordelurile din Lima“, în cel din Piura domnea o atmosferă „veselă, destinsă, glumeaţă şi rareori aveau loc încăierări“ (din *Memorii*, citate în caietul-program). Da, dar în barul ţinut de Chunga, cu lumina puţină, atmosfera e sordidă: „Domină o stare de sufocare specifică provinciei şi unei lumi sărace, marginalizate şi ignorante“ – aşa o caracterizează Natalia Stancu. Aici se pierde vremea, se amestecă berea cu whisky-ul, au loc partide de cărţi şi zaruri, se conturează utopii. Aici îşi petrece timpul şi un „Don Juan al periferiei“, un orgolios macho şi rege al proxeneţilor, José, cu prietenii lui de pahar şi zaruri, „doi pierde-vară“, Maimuţă şi Lituma. Se comentează, obsesiv, ciudata dispariţie din oraş a iubitei-sclavă a lui José, Meche, şi „ceea ce s-a întâmplat între Chunga şi Meche, într-o noapte greu de uitat“. Montarea – scrie Natalia Stancu – „insistă pe stările provocate de fatalitatea condiţiei umane, de excesul temperamental sau de neşansa destinelor individuale“. Această întruchipare a mitului salvator al femeii, care e *La Chunga*, „pare a fi fost scrisă anume pentru Virginia Itta Marcu“ – e de părere Natalia Stancu. Actriţa conferă eroinei „o electrizantă prezenţă şi greutate. Chipul ei «de piatră», ţinuta ei voit bărbătoasă şi rigidă, izolarea, singurătatea ei mândră şi afişat dis-


Scenă din *Forma lucrurilor* de Neil LaBute

tantă, apoi replicile ei dure trădează, deopotrivă, control al trăirilor, stare de veghe, tensiune a vieţii interioare intense şi o nelămurită aşteptare". La rândul său, Alexandru Ţion menţionează că reuşita spectacolului „a venit, în mare parte, din greutatea încărcată de talent şi experienţă a Virginiei Itta Marcu [...] prin sinceritatea dramatismului stărilor interioare, prin fermitatea şi siguranţa rostirii, a gesturilor şi a mimicii". Despre *Meche*, „cea care «vede steluţe» la apropierea lui José" – zice Natalia Stancu: „În jocul remarcabil al Iuliei Popescu răzbat încă şi latura provocatoare a tinerei femei şi o anume viclenie şi labilitate." Iar Alexandru Ţion consideră că e de remarcat Iulia Popescu, „capabilă să dezvolte la fel de bine tonuri şi trăiri superficiale şi accente grave, de rezonanţă afectivă". „Un rol important îi revine şi lui Vlad Jipa" – completează Natalia Stancu –, „care propune, în *José*, o compoziţie atentă la situaţii şi la posibila diferenţă dintre masca şi chipul real al personajelor." Cu deosebire elocvenţi, consideră dânsa, au fost şi cei doi pierde-vară, *Maimuţă* – pentru care „Gabriel Costea ştie să interpreteze scena «judecării» lui de către *Chunga* ca pe un amestec de spaimă animalică, trezirea conştiinţei vinovăţiei şi, totodată, ca o trăire de execuţie care eliberează de coşmar" – şi *Lituma*: „Marius Cisar joacă expresiv personajul, în registrul ezitării lucide şi speranţelor absurde care mor chiar în clipa în care se nasc" (*Teatrul azi*, nr. 5–6–7/2008, p. 149). Alexandru Ţion spune că „şi-au jucat rolul cu pasiune, fiecare dând profil aparte personajului interpretat" („Triumful umanului într-o lume sordidă", în *Astra*, nr. 17, apr. 2008). În timp, au preluat rolurile *Meche* şi *José*, Maria Gârbovan şi Ciprian Mistreanu.

În 23 martie 2008 are loc premiera spectacolului cu piesa lui Jean-Paul Sartre, *Cu uşile închise*, în regia lui Mihai Măniuţiu. Text de factură filosofică, în special –


Gabriela BUTUC și Demis MURARU
în *Fanteziile sexuale ale soțului meu aproape că m-au înnebunit*
de John Tobias

„Teatrul său este, prin excelenţă, opera unui filosof“ (Ovidiu Drimba) –, cu trei personaje închise într-un spaţiu (în varianta originală, o cameră de hotel, fără ferestre şi o uşă închisă pe dinafară) de unde nu pot ieşi, şi nu ies nici atunci când uşa se deschide un timp. Claustrarea impusă de o condiţie de infern existenţial, „situaţia omului întemniţat într-o existenţă fără perspective şi fără scăpare“ – cum menţionează Ovidiu Drimba (în *vol. cit.*, pp. 295, 296). Infernul modern – specifică alt autor – „înseamnă societatea, înseamnă ceilalţi“ (Georges Minos, *Istoria infernelor*, 1998, citat din caietul-program). Sartre avea să spună chiar că „infernul este în ceilalţi“. Expresie greşit înţeleasă – zice el –, pentru că s-a considerat că se referă la raporturile otrăvite cu ceilalţi, raporturi infernale, dar, de fapt, „Am vrut să spun că dacă relaţiile noastre cu ceilalţi sunt strâmbe, viciate, atunci ceilalţi nu pot însemna decât infernul... Pentru că ceilalţi sunt, în fond, ceea ce este mai important în noi înşine pentru propria noastră cunoaştere de sine“ (din textul rostit la înregistrarea fonografică a piesei, în 1965). Scrisă, ca şi *Muştele*, în 1943–1944, în timpul războiului, piesa a avut premiera la 27 mai 1944. Închise fără scăpare, personajele devin, concomitent, unele pentru altele, victime şi călăi. În condiţiile „imposibilităţii asumării libertăţi“ – cum menţionează criticul Mircea Morariu – „o imposibilitate ce îi paralizează deopotrivă pe Garcin, Inés şi pe Estelle“, personajele piesei. Mihai Măniuţiu, adept al teatrului filosofic şi al neliniştii, a mai montat piesa în 1982, la Teatrul „Bulandra“, cu patru remarcabili actori: Irina Petrescu, Marcel Iureş, Mirela Gorea, Constantin Drăgănescu. La Braşov i-a distribuit pe Mihai Bica (*Garcin*), Bianca Zurovski (*Inés*), Maria Gârbovan (*Estelle*) şi Gabriel Costea (*Băiatul*) şi a transformat spectacolul – zice criticul – „într-unul al cuvintelor care, prin ele însele, ajung să fie un fel de personaje ale piesei“. În locul camerei de hotel

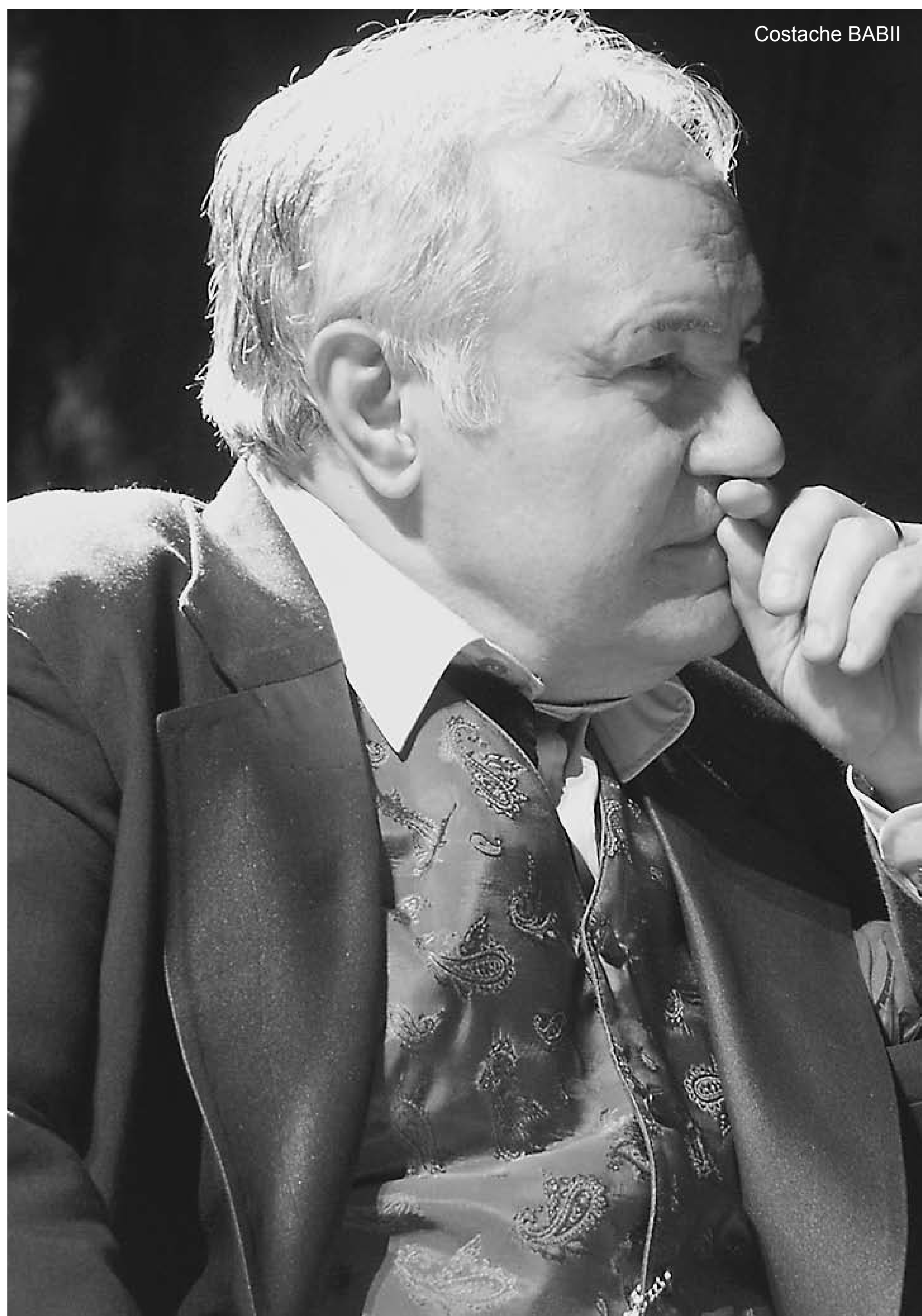

Gabriela BUTUC, Mihai BICA și Dragoș DUMITRU
în *Fanrteziile sexuale ale soțului meu aproape că m-au înnebunit* de John Tobias

indicate de autor, regizorul şi scenograful Mihai Mădescu compun un fel de amfiteatru, unde cele trei personaje „vor juca ultimul act al lamentabilului spectacol al existenţei lor“. Cronicarul braşovean Alexandru Ţion e de părere că regizorul mânuieşte „fără milă şi cu abilitate profesională bisturiul cu care pătrunde în zonele profunde ale personajelor, pentru a genera o radiografie dramatică a fiinţei captive în ceilalţi. Niciunul dintre eroi nu este menajat, iar tensiunile se accentuează pas cu pas, după ritmul pulsului interior, dictat de permanenta pândă ce-l face pe fiecare dintre cei trei protagonişti să fie, pe rând, victimă şi călău“. Construcţia etajată înlesneşte „aşezarea personajelor pe diferite trepte de înălţime, în funcţie de statutul şi poziţia fiecăruia în raport cu ceilalţi“. Realizarea rolurilor îl distinge, pentru ambii cronicari, pe Mihai Bica (*Garcin*), care „propune o extrem de ofertantă compoziţie, de o densitate intelectuală meticulos organizată“ (Mircea Morariu), „are forţa dramatică, modelează inspirat accentele şi-şi studiază atent gesturile“ (Alexandru Ţion). Cu diferenţieri în ceea ce priveşte realizarea rolurilor feminine: în timp ce Alexandru Ţion consideră că Bianca Zurovski (*Inés*) „este coerentă şi pătimaşă în interpretare“, iar Maria Gârbovan (*Estelle*) „expresivă în mimică şi atitudine“, Mircea Morariu e de părere că Bianca Zurovski „se păstrează în limitele previzibilităţii, pe o linie îngrijorător-repetitivă a unor evoluţii ale sale din spectacole anterioare“, iar în jocul Mariei Gârbovan disperarea dobândeşte „forma deloc de dorit a precipitării cu asupra de măsură“. Gabriel Costea (*Băiatul*) „le vorbeşte cu voce sacadată de robot“ (M.M.), „se mulează bine pe rol, într-o rostire egală, mecanică a replicilor“ (Al.Ţ.). Viziunea regizorală a lui Mihai Măniuţiu, „extrem de interesantă în sine, nu e îndeajuns concretizată în spectacol“ – conchide Mircea Morariu (*Teatrul azi*, nr. 5–6–7/2008, p. 142). Un spectacol „ce tulbură comoditatea spectatorului“ – menţionează pe bună dreptate Alexandru Ţion –, „îl obligă la meditaţie“ („Drama existenţei în ceilalţi“, *Astra*, nr. 18, mai 2008).

Un fel de replică la *Pygmalion* de Bernard Shaw ne prilejuieşte dramaturgul american, la modă, Neil LaBute, cu piesa *Forma lucrurilor*, prezentată în premieră la sfârşitul stagiunii (12 iunie 2008), tradusă de Vlad Massaci, care a şi montat-o pentru prima oară la noi, în 2004, la Teatrul „Act“. Pe scena braşoveană a realizat-o cu recunoscută abilitate profesională Gelu Colceag. Cum acţiunea debutează într-o aşa-zisă galerie de artă, în faţa unei sculpturi masculine, unde o studentă tinde să-i modifice ceva din anatomie, spre final, cu ajutorul unui partener, ea întinde un banner pe care scrie: „*Moraliştii nu au ce căuta într-o galerie de artă*.“ Autorul face precizarea că „toţi îşi pot găsi locul într-o galerie de artă, cu condiţia să-şi ţină gura închisă“. Merci beaucoup – aş zice eu, eventual vizitator, care n-ar avea chef de lacăt la gură! „În *Forma lucrurilor* am vrut să vorbesc, însă, despre subiectivitatea artei în sine. Un pahar poate să fie obiect de artă pentru tine, în acelaşi timp ce pentru mine să fie doar un simplu pahar cu apă“ (spicuiri din caietul-program). Studenta Evelyn îşi propune să-l modeleze pe tânărul Adam, supraveghetor al galeriei, ca pe o sculptură umană, în realizarea lucrării ei de masterat în arte frumoase. Astfel, din iniţiativa şi sub controlul ei, Adam se transformă dintr-un tânăr timid într-un tip *cool*, cum se zice astăzi, îndrăgostit de ea şi hotărât s-o ia în căsătorie. Ca probă – chiar inelul de logodnă. Moment decisiv, însă: masteranda ţine să ne aducă la cunoştinţă faptul că toate etapele acestei transformări, la care am fost martori, au însemnat propriile ei experimente, de care, pedagogic, ar trebui să fie satisfăcută. Dar, în replică, Adam îi prezintă – şi ne prezintă – secvenţe filmate de tandră intimitate amoroasă, care nu mai ţin de premeditare experimentală, iar studenta pare a se îndoi un pic de rezultatul ei didactic şi de sine. Alexandru

Ţion e tranşant şi ne spune: „Finalul piesei, după ce Evelyn îşi mărturiseşte adevăratele intenţii, este unul absolut ratat, deoarece are aspectul unui discurs didactic-moralizator, unde se pun probleme de etică profesională, de viziune asupra lumii şi vieţii oamenilor «de rând» şi a «artiştilor».“ Şi are dreptate. În vreme ce, în *Teatrul azi*, Ioana Ieronim susţine că „spre sfârşitul acestei piese impecabil construită se petrece o lovitură de teatru, care presupune reconsiderarea radicală a întregului“ şi de aceea piesa, ca şi filmul realizat de autor, „trebuie neapărat văzute de două ori“. Or, tocmai din punctul de vedere al construcţiei spunea Alexandru Ţion că textul dramatic „nu este deloc unul reuşit“. Dar, să vedem cum e apreciat spectacolul. Alexandru Ţion: „Cea mai importantă reuşită a regizorului Gelu Colceag [...] se pare a fi maniera în care a legat într-un discurs scenic coerent diferitele secvenţe ale piesei, apelând şi la efecte sonore sau la ingenioase proiecţii video“; Ioana Ieronim: „Regia lui Gelu Colceag lasă toată libertatea de evoluţie maşinăriei imuabile pe care autorul o pune în mişcare pentru a descoperi – specialitatea casei – faţa întunecată, paradoxală şi eventual monstruoasă a lucrurilor.“ Chiar monstruoasă, nu e cazul.

Deci, o reuşită înscenare, cu o iscusită delimitare a spaţiului de joc, între două rânduri laterale pentru spectatori pe scenă, ca un larg platou de filmare, şi cu o pânză înspre rampă, pe care e figurată silueta sculpturii din galerie; aceasta devine uneori parţial transparentă, pentru a-l vedea pe tânărul Adam într-o anumită postură; alteori e un ecran video, care ne înfăţişează imagini iniţiale, cu el, gras şi cu plete; apoi, silueta lui ulterioară, zveltă şi fercheşă; ca şi scenele de dragoste din dormitor. Înspre fundal, un leagăn cu băncuţă pentru avansurile Evelynei de stimulare sentimentală a lui Adam. În mijloc, spaţiu larg, „traseu scenografic bine şi sugestiv imaginat de Ştefan Caragiu pe lungimea scenei, astfel încât momentele derulării acţiunii dobândesc semnificaţii în plus, după locul în care sunt plasate“ (Alexandru Ţion). Şi sugestiile unei ample coloane sonore, cu fragmente din Bach, Ennio Morricone, Green Day ş.a., alcătuită – specifică programul – „prin amabilitatea domnişoarelor Ligia Stan, Maria Gârbovan şi Ioana Colceag“. În privinţa interpretării, opinii elogioase. Ioana Ieronim: „În rolul tinerei artiste sofisticate, energice şi neconvenţionale, o adevărată forţă, Ligia Stan face să reverbereze, discret, ambiguitatea de profunzime a personajului [...] Pentru jocul său în rolul lui *Adam*, Marius Cordoş a fost distins cu Premiul pentru cel mai bun actor, ex-aequo, la ediţia 2008 a Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Braşov.“ Alexandru Ţion: „Ligia Stan (*Evelyn*) reuşeşte, cu destulă inspiraţie, să-şi construiască personajul la limita dintre sinceritate şi mirarea acesteia, cu momente de naturaleţe şi stăpânirea atitudinii. Marius Cordoş (*Adam*) trăieşte cu suficientă convingere rolul tânărului aflat în faţa miracolului iubirii.“ Mai apar două personaje, Jenny şi Phillip, de umplutură, pentru că n-au un alt rost în acţiune decât în confesiunile protagoniştilor: „*Jenny* (partitura savuroasă a unei fete «obişnuite», inconsistente, produs al culturii de masă) şi partenerul ei, *Phillip*, caracteristic şi el, dar mai nuanţat, sunt interpretaţi de Maria Gârbovan şi, respectiv, Lucian Iftime“ (I.I.); „Maria Gârbovan (*Jenny*) este, iarăşi, extrem de expresivă, reuşind să fie o prezenţă scenică vie şi în situaţiile în care nu este angajată în replici, iar Lucian Iftime (*Phillip*), cu un timbru profund al vocii, are dezinvoltură şi acurateţe în rostire“ (Alexandru Ţion, „Arta de a modela fiinţa umană“, *Astra*, nr. 21, aug. 2008). Nu l-am întâlnit în distribuţiile ulterioare: unde s-o fi dus? Precizez că în rolul *Phillip* a evoluat mai târziu Demis Muraru. „Este de remarcat interesul publicului pentru acest spectacol şi, în general, pentru repertoriul foarte divers al Teatrului din Braşov“. (Ioana Ieronim, *Teatrul*


Costache BABII

azi, nr. 1–2/2009, p. 185). Montare pretenţioasă şi amplă în desfăşurare, pentru prea puţină şi subţirică miză dramatică.

*

Înainte de a relata despre stagiunea care urmează, ţin să pomenesc un fapt de real prestigiu naţional, petrecut la jumătatea lunii octombrie şi care onorează colectivul artistic braşovean. Anume, la 15 octombrie 2008, decernarea premiilor „Prometheus“ de către Fundaţia „Anonimul“, pentru Opera Omnia şi Opera Prima, unde, la prima categorie a fost distins şi un actor al Teatrului „Sică Alexandrescu“: COSTACHE BABII. Premiile se dau pentru patru secţiuni – literatură, muzică, arte vizuale şi artele spectacolului –, după deliberarea unui juriu al cărui preşedinte a fost, acum, Andrei Pleşu, cu patru membri pentru fiecare secţiune: Livius Ciocârlie (literatură), Dumitru Avakian (muzică), Aurelia Mocanu (arte vizuale) şi Alexandru Dabija (artele spectacolului). Marele Premiu pentru Opera Omnia a fost atribuit scriitorului octogenar Mircea Horia Simionescu, Marele Premiu pentru Opera Prima tânărului violonist Alexandru Tomescu, deţinător (în folosință) al viorii Stradivarius a lui Ion Voicu. Nu ştiu ce alţi candidaţi au figurat la artele spectacolului pentru Opera Omnia, dar faptul că a fost preferat Costache Babii e un act de recunoaştere naţională a unei valori autentice a teatrului românesc, afirmate într-o carieră excepţională, de patruzeci de ani. Am aflat asta dintr-un ziar, vineri 17 octombrie, şi m-am grăbit să-l felicit la telefon pe distinsul artist, care mi-a mulţumit modest şi mirat că am luat în seamă evenimentul. Am ţinut, apoi, să aflu şi ecourile din teatru, presupunând că ar exprima, firesc, un sentiment de mândrie pentru un membru al său astfel onorat, dar am realizat cu stupoare că nu se ştia nimic despre premiu şi deţinătorul lui. Nu m-am adresat chiar conducerii, recunosc, pentru că am fost dezamăgit de surprinderea celor pe care i-am solicitat, convins, în naivitatea mea, că ar fi trebuit să fie informaţi. Când colo (nu dau nume)… Mi-am amintit de mirarea lui Costache Babii, că am luat în seamă evenimentul... Mă aşteptam să găsesc ştirea la avizierul teatrului, cu câteva rânduri de apreciere şi, poate, o fotografie a artistului, măcar la Festivalul din noiembrie, dar n-a fost să fie. N-a fost, adică, un eveniment pentru teatrul braşovean? O singură persoană l-a luat în seamă şi a scris, în suplimentul *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* editat de *Gazeta de Transilvania* la 1–2 noiembrie 2008 (deci imediat): profesoara Steluţa Suciu. În pagina întâi, cu un titlu revelator: „Un mare actor, un mare premiu“. Şi cu două fotografii, dintre care măcar una o căutam la avizier, mai târziu. Actorul braşovean Costache Babii s-a aflat, la secţiunea artele spectacolului – scrie SteluţaSuciu –, „într-o companie de invidiat: muzicianul Valentin Gheorghiu şi pictorul Teodor Morar. Cred că, în palmaresul lui Costache Babii, unul din cei mai galonaţi actori (să amintim doar *Premiul pentru întreaga activitate* decernat de UNITER în 2002, sau *Premiul de excelenţă* la Festivalul de Comedie, Galaţi 2003), lipsea acest trofeu. Şi dacă amintim că Premiul Prometheus a fost obţinut în ediţiile precedente de Liviu Ciulei şi George Banu, ne dăm seama de importanţa lui“. Şi-i relevă personalitatea scenică printr-o succintă şi sugestivă caracterizare, care ar trebui să fie un nimb de excelenţă pe fruntea artistului: „Pe scenă e un actor uriaş, cuceritor prin sinceritatea interpretării, prin rolurile construite cu autoritate, cu minuţie, cu har, cu o bogăţie de nuanţe. De fiecare dată este altul prin felul cum se mişcă, cum se aşază pe scaun, cum se uită, parşiv sau sever, cu un licăr jucăuş în privire sau cu melancolie [...] Lasă impresia că optimismul îl ţine de braţ. Asta la prima vedere. Dacă-l cunoşti mai bine, îţi dai seama că, la fel ca împăratul din poveste, cu un ochi râde şi cu celălalt plânge.“

STAGIUNEA 2008–2009

Cu un titlu care nu e pentru tot românul, *Push-up*, începe stagiunea 2008–2009, prin prezentarea piesei unui autor german, Roland Schimmelphenning, la 27 noiembrie 2008. Încercând să aflu câte ceva despre text şi autor, aflu, dintr-o cronică a lui Mircea Morariu la un spectacol cu această piesă, la Târgu Mureş, că autorul este un „dramaturg german de mare notorietate nu doar în ţara de origine, adesea frecventat, cu rezultate felurite, nu întotdeauna convingătoare, şi de teatrele româneşti [...] Piesa e gândită ca o succesiune de confruntări între două personaje care, sub învelişul de profesionalism impecabil [...] se situează pe poziţii antagonice“ (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2012, p. 156). După premiera braşoveană, care a avut loc la sala Studio, cronica din *Astra* a lui Alexandru Ţion ne dă mai multe detalii: „Ronald Schilmmelphenning oferă un text a cărui miză stă în radiografierea omului contemporan, în relaţiile cu ceilalţi şi cu sine [...] Într-o mare companie, unde birourile conducerii se află la etajul şaisprezece, urmează să se desemneze un reprezentant pentru filiala din New Delhi, concurs la care sunt înscrişi cinci angajaţi. Din această pricină, relaţiile de serviciu dintre aceştia sunt extrem de tensionate, chiar violente.“ Limbaj licenţios, interdicţie de a participa la spectacol pentru cei sub 16 ani, drame personale determinate de ritualul de robot uman şi frustrări biologice. „Scriitura“ – spune Alexandru Ţion – „nu excelează, ci, mai degrabă, stă într-o zonă neutră, mediocră, unde limbajul are formele realităţii şi unde imaginea dramatică se schematizează.“ Reiese din comentariile respective că regizorul Cristian Ban – nume nou pe afişele teatrului – a reuşit să contureze distincţia dintre relaţiile exterioare agresive şi cele în raport cu sine ale personajelor, fragile, convulsionate, la limita tragicului chiar. „Se configurează, cu o caligrafie


Dan SĂNDULESCU, Mihai BICA
şi Marius CORDOŞ
în *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale

destul de bine trasată, eşecul fiinţei, atât la nivel social, cât şi la nivel personal." Ritm echilibrat între scena dialogată şi cea de monolog, „întreaga construcţie mergând pe relaţia dintre două personaje".

În interpretare, s-a detaşat Mircea Andreescu (*Hans*), „imagine sugestivă a tribulaţiilor vârstei a treia, obsesiv marcată de pierderea memoriei", lui alăturându-i-se Carmen Moruz (*Sabine*), „destul de convingătoare, poate prea patetică. Senzaţia că „nu i s-a oferit ceva deosebit" spectatorului, ci doar imaginea unei realităţi în extreme extinse, care nu-l implică, „de la agresivitate la duioşie, de la ură la autocompătimire sau de la ofensivă la fragilitate" (*Astra*, nr. 26, ian. 2009).

Regizorul Şerban Puiu reabilitează un pic atmosfera, montând farsa lui I. L. Caragiale *D-ale carnavalului*, cu premiera la 23 ianuarie 2009. Aptitudini ludice a mai demonstrat artistul şi până acum, dar acum s-au împlinit parcă mai viu, mai sclipitor, printr-o inspiraţie ingenioasă şi o fantezie seducătoare. „Singura farsă cu adevărat este *D-ale carnavalului*, bazată pe încurcături în lanţ cu înşelătoare dezlegare fericită, în maniera vodevilului franţuzesc" – scria Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, 2008, citată în caietul-program. Iar cronicarul Alexandru Ţion face precizarea că „interzise logicii, cele mai multe personaje acţionează instinctual, şi se reduc la simple măşti fără conţinut, marionete hilare ale unui mecanism dereglat chiar din structura intimă". Măşti de carnaval, cu alte cuvinte, dacă putem întrezări dincolo de carnavalul propriu-zis vânzoleala iraţională a vieţii. Alexandru Ţion semnalează „elementul de originalitate" al regizorului, şi anume „plasarea actului al doilea în foaierul teatrului, printre spectatorii aflaţi «în pauză», dar prinşi în chiar miezul carnavalului. Experimentul s-a dovedit a fi unul reuşit, deoarece publicul s-a aflat într-o relaţie neconvenţională cu



Demis MURARU şi Marius CORDOŞ în *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale

personajele şi a devenit parte implicată în spectacol, dincolo de a fi o simplă asistenţă“. Da, idee originală, într-adevăr, cu autentice motivaţii de joc şi ambianţă. Foaierul a fost extins, de fapt, pe o platformă susţinută de bare metalice, suspendată peste treptele de la intrare, şi paliere cu scaune pentru spectatori, până la marginea balconului de sus. Pentru numai o parte dintre spectatori, căci n-aveau toţi loc acolo; iar restul – mai mult de jumătate cred – au stat în picioare, pe culoarul din faţa uşilor de acces. Cu vizibilitate relativă şi audiţie fragmentată – dar acustica e deficitară şi în sală, iar de mai multă vreme nici actorii n-o compensează printr-o rostire clară pentru toate rândurile, astfel că nici din primele patru-cinci nu distingi ce se spune. (Chestiune semnalată constant, de mulţi ani, dar neluată în seamă nici de cei care evoluează pe scenă, nici de cei care îi îndrumă şi îi pregătesc încă din facultate, unde dicţia nu mai constituie o preocupare didactică şi dumnealor înţeleg să vorbească pe scenă ca între patru ochi, firesc, dar neteatral.) Eu am avut privilegiul unui loc pe platformă, dar cei de pe culoar, îngrămădiţi oarecum şi în zumzetul inevitabil creat, ce au putut înţelege şi gusta? Mă rog, părere personală, care nu incriminează ideea, ci eficienţa ei. Altfel,distribuţia s-a dovedit bună şi fazele farsei bine conduse. La reuşita spectacolului a contribuit şi controlul regizoral „atent şi lucid al întregului parcurs, însemnând gest, mişcare, mimică, tonalitate, ritm, focalizare şi detaliu, pentru a nu se aluneca într-un grotesc grosier sau într-o recuzită extrateatrală ieftină“ – zice Alexandru Ţion. Şi relevă distribuirea actorilor tineri şi foarte tineri, „alături de seniorul Dan Săndulescu (*Crăcănel*), impunător, afectat şi nuanţat“. Bine studiate – spune dânsul – au fost rolurile interpretate de actorii „Vlad Jipa (*Nae Girimea*), dezinvolt, şiret, lucid; Mihai Bica (*Iancu Pampon*), energic, impulsiv, naiv, cu trimiteri spre tâmp; Demis Muraru (*Un candidat*


Mircea ANDREESCU în *Copilul acesta* de Joél Pommerat

de la Percepţie), expresiv în mimică şi tonalitate a vocii; Marius Cordoş (*Iordache*), activ, firesc şi conştient; George Custură (*Un ipistat*), autoritar şi şmecher". În legătură cu rolurile feminine, o menţionează pe Letiţia Vlădescu (nume mai puţin întâlnit în distribuţii), care, în *Miţa Baston*, a fost „activă, violentă, agresivă, poate puţin prea mereu ridicată ca ton", şi o menţionează pe Maria Gârbovan (*Didina Mazu*), „o inteligentă realizatoare de roluri de construcţie, care, de această dată, pare a se fi simţit mai puţin confortabil în pielea personajului interpretat". Amuzament şi bună dispoziţie – conchide cronicarul –, „publicul reacţionând cu entuziasm la prestaţia trupei braşovene" (*Astra*, nr. 27, feb. 2009). Plecarea lui Jipa în Franţa a determinat înlocuirea lui în *Nae Girimea* cu Marius Cisar, iar în zilele când scriu acum o afecţiune medicală îl împiedică pe Dan Săndulescu să mai joace, fiind înlocuit în *Crăcănel* de Gabriel Costea.

Spectacolul următor, cu premiera din 10 aprilie 2009, a dramaturgului rus Vasili Sigarev, cu titlul *Lapte negru*, l-am văzut şi eu, într-un turneu al teatrului la Bucureşti. Nu-mi aduc aminte dacă titlul mi-a sugerat atunci ceea ce încerc să descifrez acum – un contrast între două culori: albul vieţii, i-aş zice, având în vedere laptele de la sânul mamei supt de copil, şi noroiul condiţiei mizere unde soarta l-a adus pe lume. Fabulez, sau aproximez, dar asta e imaginea care îmi persistă în memorie, având în vedere că e vorba, într-adevăr, de o naştere, şi locul ivirii pe lume e unul înnegrit de înapoierea şi aproape sălbăticia unor oameni dintr-o aşezare uitată de lume, cu două trenuri de navetişti. Şi o gară părăginită. Unde casieriţa vinde ceva bilete, dar mai mult o licoare alcoolică, *samagon*. De aceea pe uşa casieriei scrie, cu cretă şi litere mari, „SA TERMINAT": pentru amatorii de lichide bahice, nicidecum de călătorii. Face şi ea o afacere! Dramaturgul rus a mai fost



Virginia Itta MARCU în *Lapte negru* de Vasili Sigarev

jucat în România, la Ploieşti şi Sibiu, cu o altă piesă, se pare de succes – *Plastilina* –, montată în prima urbe de Radu Afrim, în cealaltă de Vlad Massaci. Despre piesa de acum, jucată şi în Anglia – după cum aflu din cronica lui Alexandru Ţion –, presa britanică a scris că „este o pendulare între realismul cel mai dur şi poezia pură, între umorul cald şi violenţa crudă". Din cronica ui Nicolae Prelipceanu, aflăm că perechea *Şura–Liovcik* apare aici pentru un popas de câteva ore, dar rămâne zece zile, din motive ce ţin de sorocul naşterii, ivit pentru ea, gravidă, tocmai acum, tocmai aici. „Cei doi tineri" – scrie Nicolae Prelipceanu – „sunt personaje tipice pentru lumea nouă, nişte mărunţi profitori ai capitalismului, care se descurcă şi ei cu greu, totuşi infinit mai uşor decât sătenii din Mehovoe [(*n.m.* – numele localităţii], rămaşi în epoci preistorice, pentru că sunt nişte dezmoşteniţi ai sorţii, gata să adopte orice model, cât de insolit, cât de ticălos." De care tânărul Liovcik profită, ca un soi de comis-voiajor, care îi duce de nas vânzându-le prăjitoare de pâine (de care sigur că n-au nevoie) şi unuia chiar un CD player (de care habar n-are). Oamenii se revoltă la un moment dat, revendicându-şi banii, dar renunţă când el îi ameninţă cu un pistol imaginar. Ea e scârbită de mizeria locului, face scene de isterie şi ar vrea să plece cât mai repede de aici. Dar îi vine sorocul să nască şi de nevoie rămâne, ajutată de o moaşă cu dragoste de copii. Şi acum Alexandru Ţion ne dă relaţii despre cursul acţiunii: „Întors după zece zile să-şi ia soţia şi copilul, Liovcik o găseşte pe Şura, care nu mai gustă plăcerea vechilor vicii [*n.m.* – revânzarea la un preţ ridicat a unor obiecte de uz casnic, mizând pe naivitatea localnicilor], care s-a umanizat şi ar dori chiar să se stabilească împreună în localitate, modificarea spectaculoasă datorându-se întâlnirii în somn cu Dumnezeu, care a sărutat-o pe frunte." Din rândurile lui Nicolae Prelipceanu aflăm urmarea: „E rândul lui Liovcik să urle şi


Scenă din *Lapte negru* de Vasili Sigarev

să refuze să înţeleagă, e rândul lui să facă scenele ei din prima parte, demonstrând imposibilitatea funciară de a reveni la o viaţă normală, cu o morală simplă, omenească, deformată de jungla marelui oraş rusesc, căzut din socialism în capitalism, adică din lac în puţ." Faună umană jalnică existenţial, colorată teatral, cu casieriţa profitoare prin delicii bahice, un sătean revoltat cu lozinci bolşevice neînţelese, fricos dar milităros (poartă la un moment dat o cască de război, are şi o puşcă de vânătoare), o apariţie excentrică a unei localnice, ca din ierarhie primitivă de şef de trib, un hilar bărbat beat, dar şi o femeie de inimă, generoasă, în persoana moaşei. Maria Gârbovan, în rolul *Şurei*, i s-a părut lui Nicolae Prelipceanu „artificială în partea întâi, sforţându-se din răsputeri să suplinească ceva ce nu reuşea să aibă în mod natural, şi anume temperamentul [...] ea însăşi, umanizată, naturalizată", în partea a doua. În schimb, Alexandru Ţion e generos în aprecieri, spunând că „a reuşit să fie la fel de convingătoare atât în registrul grosolan, mitocănesc [...] cât şi în cel liric, duios, cald". În rolul *Liovcik*, regizorul Claudiu Goga a distribuit un tânăr actor de la Iaşi, Cosmin Maxim, care „se păstrează într-o limită decentă de adaptare la rol, dar nu mi s-a părut descoperirea anunţată de programul de sală" (N.P.); „evoluează cu siguranţă şi convingere, dar nu se simte întotdeauna la fel de comod în rol" (Al.Ţ.). Viorica Geantă-Chelbea (*Casieriţa*), în prima parte „îşi desfăşoară recitalul înviind totul în jurul ei"; Mircea Andreescu (*Mişanea*) se remarcă, în grupul de revoltaţi, „într-un rol comic de mare efect"; Virginia Itta Marcu (*Petrovna*), „greşit distribuită sau greşit condusă [...] este îmbrăcată exagerat de Luana Drăgoiescu, cu o plasă inexplicabilă peste nişte odăjdii bizare, cu o pălărie care nu există, cum ar zice ardeleanul despre girafă, în cap, cu un ciomag mai mare decât ea, cu care bate, întărind impresia de vraci sau şef de trib specia-


Luana Drăgoiescu – scenografie pentru *Lapte negru* de Vasili Sigarev

lizat în magie de toate culorile“. Extravaganţă gratuită, de mirare la profesionişti de excepţie. Moaşa satului, *Tanti Paşa*, apare „în excelenta interpretare a unei actriţe serioase şi talentate, care este Bianca Zurovski“. Finalul ne este relatat sugestiv de Alexandru Ţion: „Fericit se dovedeşte şi finalul, când, în mod simbolic, clădirea dărăpănată a staţiei se prăbuşeşte, iar raza de lumină cade pe sticla de lapte pentru copil, lăsată de cei doi, şi pe icoana aruncată în noroi, primită de la femeia care a ajutat la naştere.“ Impresie generală: „Fără a fi o mare realizare, *Lapte negru* de la Braşov este un spectacol de profesionişti, care va plăcea, sunt sigur“ (N. Prelipceanu, „Lapte negru cu pete de culoare“, *Teatrul azi*, nr. 5–6–7/2009, p. 275); „Cu un act al doilea de o mare forţă dramatică şi încărcătură emoţională [...] şi cu o Maria Gârbovan în formă, spectacolul convinge şi place publicului“ (Alexandru Ţion, „Când şi divinitatea e neputincioasă“, în *Astra*, nr. 30, mai 2009).

După reprezentaţiile cu piesele *Push Up* de Roland Schimmelphenning şi *Lapte negru* de Vasili Sigarev, teatrul braşovean şi-a încheiat stagiunea prezentând la Sala Studio spectacolul cu piesa *Copilul acesta* de Joël Pommerat, în regia Alexandrei Badea, scenografia fiind semnată de Lia Dogaru. premiera acestui nou spectacol a avut loc la 11 iunie 2009. În programul de sală e reprodusă o prezentare despre dramaturg a fostei noastre colege de comentarii teatrale, Mirela Nedelcu, stabilită de mai mulţi ani în Franţa cu numele Patureau. Aflăm, astfel, că Joël Pommerat este autor de texte de teatru şi regizor, că realizează spectacole împreună cu actorii, scrie şi pune în scenă câte o piesă pe an. „Utilizez teatrul ca pe un loc unde pot încerca experienţe extreme, unde mă pot apleca pe marginea unor abisuri“ – mărturiseşte el. Unul dintre acestea– după cum spune Mirela Patureau – ar fi faptul că „legăturile familiale şi sociale sunt cele care sufocă personajele sale“. Prezenţa piesei *Copilul acesta* la Festivalul Naţional de Teatru din 2008, în spectacolul regizat chiar de autor, l-a dezamăgit pe criticul nostru Mircea Morariu, care scria: „Tot ceea ce am văzut «din import» mi-a dat satisfacţie, cu marea, dureroasa excepţie, cu atât mai dureroasă pentru mine ca francofon […] excepţie reprezentată de spectacolul *Copilul acesta*, un fel de «ceva» care, cel puţin după părerea mea, nu a depăşit condiţia unui acceptabil spectacol de teatru de amatori“. (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2009, p. 100) Şi doamna Elisabeta Pop menţionează: „Piesele sale sunt structurate pe Scene care istorisesc câte o altă poveste aparent, dar, în final, ca într-un *puzzle,* cititorul se întâlneşte cu tema propusă [...] el pătrunde în structura cuplului ca într-un nucleu răspunzător de ceea ce ia naştere şi se dezvoltă din el. E şi unul din motivele pentru care personajele pieselor sale poartă nume generice: Femeia, Copilul, Vecina, Tatăl, Mama etc.“ Ipostaze, nu identităţi. Şi variante de expunere: o Femeie însărcinată promite copilului ce se va naşte o fericire de care n-a avut parte; alta îşi încredinţează copilul unei familii vecine, care n-a avut noroc să-l aibă; un Bunic de modă veche îi reproşează Fiului că nu-l educă pe al său, care e de-a dreptul impertinent; două mame, la morgă, sunt invitate să recunoască cadavrul unui puşti mort într-un accident; ş.a. Demonstraţii, nu relaţii dezvoltate pe un fir narativ. Un „scenariu ciudat poetic“ – scrie în cronica sa Marinela Ţepuş: „Nu este vorba de o poveste, şi nici de mai multe [...] Însă puterea cuvântului capătă nenumărate valenţe. Sunt expuse situaţii, sunt dezvoltate stări. Fiecare actor interpretează mai multe roluri.“ Alexandru Ţion e de părere că scriitorul „face o radiografie acidă, dureroasă, a legăturilor familiale, urmărite în diferite postùri; nu urmăreşte un traseu epic, ci prezintă secvenţe [...] într-o ţesătură de relaţii încordate“. În privinţa spectacolului, Marinela Ţepuş ne spune că e „incomod [...] vorbeşte despre lucruri dezagreabile cu infinită



Viorica GEANTĂ-CHELBEA în *Lapte negru* de Vasili Sigarev

simplitate“ şi că Alexandra Badea posedă „ştiinţa de a da valoare maximă fiecărei replici“, astfel încât uneori „ai impresia că vorbele ţopăie nude pe scenă [*n.m.* – îmi place imaginea!], apoi se urcă pe noi, îngălându-ne până la sufocare“ [*n.m.* – nu-mi mai place!]. Iar Alexandru Ţion apreciază că Alexandra Badea a realizat „cu multă dibăcie şi profesionalism, o construcţie sincretică, unde cuvântului i se adaugă virtuţile spaţiului, efectele luminilor şi umbrelor, mişcarea scenică şi fondul sonor“. Jocul actorilor „este sec. Nu trăiesc, nu simt“ – spune dânsa –, „dar au puterea de a trezi stări de maximă profunzime în fiecare spectator“; şi remarcă „tehnica impecabilă a tuturor interpreţilor“. Pentru Alexandru Ţion, dacă nu au constituit *o surpriză* evoluţiile lui Mircea Andreescu, „extrem de expresiv şi monoton în mecanica rostirii; a lui Marius Cisar, mai convingător în registrul liric, cald; şi a Gabrielei Butuc, sensibilă, patetică, înduioşătoare, melancolică“, în schimb s-a dovedit o adevărată revelaţie aceea a tinerilor George Costin, „plin de nerv şi forţă [...] şi Monica Săndulescu, absolut remarcabilă în limpezimea rostirii [...] sugestivitatea expresiei şi în firescul atitudinii“. Legături familiale „pe care ţi-e destul de greu să le accepţi“ – e de părere dânsul –, „dar care fac parte dintr-o realitate cotidiană alterată“ (*Astra*, nr. 33, aug. 2009). Marinela Ţepuş e categorică: „Refuz acest spectacol, de o tristeţe fără seamăn, dar nu pot să nu-i recunosc virtuozitatea!“ (*Teatrul azi*, nr. 8–9–10/2009, p. 254)

STAGIUNEA 2009–2010

Stagiunea începe la 24 octombrie 2009, cu recitalul lui Alexandru Repan, *Craii de Curtea-veche* de Mateiu Caragiale. Prezentată pentru prima dată în 1978, la sala Studio a Teatrului „Nottara“, iniţiativa artistului s-a dovedit fructuoasă, având


Gabriel COSTEA şi Carmen MORUZ în *Făt-Frumos story* după Mihai Eminescu şi Petre Ispirescu

în vedere că a adunat trei decenii de întâlniri cu publicul a savuroasei întruchipări literare a lumii boeme şi aventuroase de odinioară, prinse în ramele cu sclipiri fascinante ale portretistului, numit de Perpessicius „un scriitor de stirpe aleasă“, având în vedere descendenţa din familia de har artistic Caragiale, care a nemurit tipurile şi moravurile celei de-a doua jumătăţi a secolului XIX. „Vechii crai“ – ne spune George Călinescu – „erau [...] un fel de boemi dezmăţaţi, bucureşteni, cărora le corespund la altă epocă eroii cărţii.“ Şi-i numeşte: „Paşadia, Pantazi şi Pirgu, tovarăşi nedespărţiţi de inimaginabil desfrâu.“ Trei *P*, cu care un *C*, autorul, urma să se întâlnească de la începutul cărţii, „spre căderea iernii“, într-o vreme „de lacrimi“: „Suntem în Bucureştii semibalcanici, semioccidentali, unde fineţea cea mai înaintată se amestecă cu înjurătura şi pofta grosolană“ (*Istoria literaturii române*“, p. 899). Tudor Vianu asemuia perechea Pantazi şi Pirgu – vechea aristocraţie boemă şi lumea nouă infamă – „cu aceea a lui Prospero şi Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renaşterii [...] vorbirea lui înflorită […] sună ca o muzică“, iar Pirgu, „coclit însă şi buhav [...] oglindea pe faţa-i rânjitoare şi botoasă josnicia cea mai murdară“ (*Arta prozatorilor români*, vol. II, B.P.T., 1966, p. 241).

Cât să fi avut, la premieră, în ’78, Alexandru Repan? Ani spre patruzeci, cred. Vreme încă de crai: frumuşel, brunet, elegant, iubit de femei şi iubind viaţa, aristocrat al spiritului şi boem. Vorbirea lui – ca şi acum –, muzică de bariton! Atunci, de ce nu i-a plăcut cronicarului revistei *Teatrul*, care a scris: „Un apreciat actor ca Alexandru Repan s-a lăsat ispitit de miresmele tari şi amăgitoare ale luxurianţei «Crailor...» şi, ucenic destoinic şi pătimaş, dar şi insuficient de iscusit, de călit [...] a căzut răpus de otrăvurile ei insidioase şi necruţătoare“? Doar unele inadvertenţe de limbaj, care i-au


Mircea ANDREESCU şi Carmen MORUZ în *Autostrada* de Neil LaBute

izbit auzul (gen *Sambaşucu* în loc de *Sumbasacu*, *ostaşi* în loc de *sutaşi*, *frică* în loc de *fiică*, *strivească* în loc de *stârvească*)? Dar mesajul? Dar ţinuta? Dar intonaţia? Flexibilitatea subtextului? Savoarea? Rezonanţa? E de presupus că toate astea au căpătat volute sensibile după treizeci de ani, care l-ar fi *încăluşat* (vorba lui Matei C.) pe cronicar (Radu Albala, *Teatrul*, nr. 6, 1978, p. 37).

Următoarea premieră a stagiunii vine târziu, la patru luni după prima (în 19 martie 2010), şi aduce în faţa publicului o piesă a unui autor mai puţin cunoscut şi jucat la noi, austriacul Thomas Bernhard (născut de fapt în Olanda, dar stabilit apoi la Viena şi Salzburg): *Puterea obişnuinţei*. Scrisă în 1974, ea e reflexul unei existenţe vitrege, care, într-o perioadă tot atât de vitregă – derularea Războiului Mondial şi anii instaurării războiului rece –, îl lasă singur în faţa dificultăţilor vieţii, tatăl părăsind lumea în 1943 (pe când Thomas avea 12 ani), iar mama în 1951 (la pragul intrării lui aşa-zise *în viaţă*, la 20 de ani). Ani de confruntări cu o lume ostilă, marcată de vicisitudini existenţiale şi ideologice. E obligat să-şi câştige traiul într-un mediu neprielnic şi cu experienţe nefericite: o vreme reporter la un ziar, apoi muncitor necalificat, hamal în gară, îngrijitor al unui bolnav mintal, în schimbul meselor zilnice etc. Trai mizerabil, care-l va marca în înţelegerea şi descrierea lumii. Suferă la majorat şi o perioadă traumatizantă, cu doi ani de sanatoriu ca bolnav de plămâni (1949–1951), dar şi o şansă în stimularea însuşirilor sale literare, prin cursurile urmate la Academia de Muzică şi Arta spectacolului din Viena (1951–1957). Publică un prim volum de poeme în 1957, alte două în 1958, iar în 1963 un prim roman. În 1970 debutează în dramaturgie cu o piesă intitulată *O serbare pentru Boris*, până la sfârşitul deceniului scriind zece. A fost distins şi cu numeroase premii. Piesele sale sunt caracterizate de nonconformism şi atitudine protestatară,


Marius CORDOȘ și Maria GÂRBOVAN în *Puterea obisnuinţei* de Thomas Bernhard

fiind controversate. Una a produs reacţia indignată a primarului din Augsburg, care a ţinut să-l dea în judecată pentru calomnierea oraşului său natal (în *Puterea obişnuinţei*), alta a retras-o din programul Festivalului de la Salzburg, în urma unui incident, autorul socotind că „Eu, oricum, n-am nevoie de Festival". O figură aparte şi de excepţie în literatura de limbă germană din deceniul opt. Cu mărturia expresă: „Eu scriu numai şi numai pentru Actor" (cu majuscule). Prima lui piesă reprezentată la noi, *Minetti*, a fost o confirmare în acest sens, fiind scrisă pentru un prieten al său, actor, Bernhard Minetti. La noi s-a jucat cu Octavian Cotescu în 1979, la Teatrul Mic, în regia Ancăi Ovanez Doroşenco. Cu şi despre actori e vorba şi în *Puterea obişnuinţei*; despre actori de circ, însă, supuşi unor chinuitoare probe pentru performanţă, pentru atingerea perfecţiunii absolute. Cel ce le-o impune este chiar directorul circului, care-i obligă să interpreteze o partitură a lui Franz Schubert, *Păstrăvul*. Un cvintet, cu jonglerul la vioară, dresorul la pian, nepoata directorului, echilibristă, la violă, clovnul la contrabas, iar la violoncel însuşi directorul. Repetat la infinit, sub teroarea biciului, pentru că de fiecare dată suna ceva anacronic în drumul spre *absolut*. Dresură de fanatic. „Caribaldi, primitivul şi dictatorul director al unei trupe de circ, apare ca un fum" – scrie Marina Constantinescu. „Din aburul propriei lui minţi. Ca o fantasmă. Un fel de vulpe-vânător care pândeşte orice greşeală, orice abatere de la regulile sale, ca să acuze fără încetare, ca să chinuie, ca să ameninţe [...] În sine, ce spune Caribaldi despre artă, nu doar despre muzică, este cu totul tulburător. Dar drumul spre artă devine unul complet aberant atunci când este parcurs de o nulitate." (Îmi vine în minte un exemplu asemănător cu filmul lui Andrzej Wajda din 1980, *Dirijorul*. Unde un celebru dirijor, în vizită în oraşul său natal, asistă incognito la repetiţia filarmonicii locale, mereu întreruptă de un



Scenă din *Puterea obisnuinţei* de Thomas Bernhard

dirijor mai tânăr, pe motiv că membrii orchestrei nu execută indicaţiile corect, nu sunt pregătiţi, nu sunt competenţi, apostrofându-i nervos, vehement, isteric, şi jignindu-i. Un biet pasaj muzical e reluat de sute de ori, cu aceeaşi reacţie de iritare, spre exasperarea instrumentiştilor. Dar, la un moment dat, cineva din orchestră îl vede în fundul sălii pe celebrul dirijor şi îi anunţă pe ceilalţi. E adus către scenă, tânărul dirijor, nemulţumit, se scuză pentru jalnica impresie pe care au putut să i-o facă executanţii orchestrei. Celebrul bătrân îl roagă sfios şi zâmbind să-i dea voie să încerce şi el. Şi trece la pupitrul dirijoral. Cu faţa senină, ochi blânzi, luminoşi, zâmbet pe figură. Ridică bagheta, cei din orchestră încep să cânte, par tot aşa ca înainte, trec de măsura la care îi tot oprea tânărul, bătrânul leagănă mâinile transportat, cu muzica în el, pe care o transmite orchestrei ca prin nişte aripi magice, surâzător, înălţat în armonia sunetelor, şi aceştia, privindu-l surprinşi, cântă din ce în ce mai sigur, mai bine, mai emoţionant. S-a împlinit miracolul!).

„În 1969" – scrie Andreea Dumitru – „cinci prieteni şi muzicieni în ascensiune se întâlneau la Londra ca să cânte pentru prima dată împreună cvintetul *Păstrăvul* […] aveau cu toţii în jur de 22 de ani – vârstă la care Franz Schubert compusese *Die Forelle* [...] muzica lui Schubert rimează perfect cu umorul, fantezia fiecărui interpret, dar mai ales cu bucuria şi plăcerea lor de a face muzică împreună." (Printre ei, celebrul dirijor Zubin Mehta). Pentru Thomas Bernhard, care a studiat la Academia de Muzică din Viena, *Cvintetul* lui Schubert devine probă de virtuozitate în existenţa unor artişti de circ, siliţi la performanţă de un fanatic, performanţă pe care n-o vor atinge niciodată cu biciul. „În spectacolul lui Claudiu Goga, instrumentiştii condamnaţi la mediocritate sunt interpretaţi de actorii Marius Cordoş, Virginia Itta Marcu, Mihai Bica, Gabriel Costea, Maria Gârbovan, cu o seriozitate care exclude orice


Virginia Itta MARCU și Marius CORDOȘ în *Puterea obisnuinţei* de Thomas Bernhard

intenţie caricaturală, ei devenind, astfel, efigii tragice. Confruntaţi cu excesele lui *Caribaldi* (distribuirea lui Marius Cordoş în acest rol e o surpriză extrem de plăcută), Jonglerul, Dresorul, Clovnul şi Nepoata acrobată au toate şansele să câştige simpatia, ba chiar înţelegerea publicului" (*Teatrul azi*, nr. 6–7–8/2010, p. 154). „Mi s-a părut un manifest artistic şi teatral asumat, pe care îl semnează regizorul Claudiu Goga şi toată trupa sa" – e de părere Marina Constantinescu. „Fără nicio excepţie. Ca o grafică a artistului la maturitate [...] Este ca un strigăt întru arta adevărată, întru valoare [...] O noţiune nobilă, recuperată şi valorificată la Braşov de Claudiu Goga şi minunaţii actori Marius Cordoş, Virginia Itta Marcu, Maria Gârbovan, Mihai Bica, Gabriel Costea, de scenografa Lia Dogaru, şi Elena Zamfirescu, care a gândit momentele de coregrafie" (*România literară*, 22 mart. 2012). Precizez că în privinţa scenografiei, Liei Dogaru i-au aparţinut costumele, iar decorul lui Claudiu Goga însuşi. Cu spectatorii pe scenă, spaţiul de joc aproape gol, câţiva copaci devitalizaţi şi o cortină neagră care se deschide din când în când, oferind o imagine deformată a publicului din sală, prin nişte siluete cu capete de porci („proiecţia universului interior, arid şi straniu al artistului Caribaldi" – cf. Andreea Dumitru). Şi auzim şi o voce bărbătească, în acest duet-eseu al celor două cronicare. Nicolae Prelipceanu: „Teroarea imprimată de Caribaldi micii trupe, în vederea spectacolului de la Augsburg, anunţat repetat, mai obsesiv decât Moscova în *Trei surori* de Cehov, transpare treptat, gradat, ajungând la paroxism înspre final, când lucrurile sunt scăpate de sub control şi are loc chiar un fel de mică revoltă a angajaţilor circului [...] text, mai mult pentru iniţiaţi" (*Teatrul azi*, nr. 6–7–8/2010, p. 150). Poate... dar nu neapărat.

Un basm după Mihai Eminescu şi Petre Ispirescu înseninează cugetele spectatorilor pe 21 aprilie 2010 şi mai apoi, încă, în spectacolul *Făt-Frumos' Story* (nu


Scenă din *Puterea obisnuinţei* de Thomas Bernhard

se putea să nu ne englezim puţin!) realizat de Dan Tudor, cu scenografia Alinei Hristea. Dan Tudor revine, deci, după trei ani, pentru a-şi fructifica fantezia şi oleacă de umor, într-un domeniu al fantasticului, după ce le-a încercat, cu succes, în acela al parodiei cuceritoare şi *terre-à-terre* a lui I. L. Caragiale din *Domnu' Goe*. Unde, dacă i-a valorificat resursele autentice de haz ale lui Gabriel Costea în personajul titular, acum le pune în valoare pe ale lui Demis Muraru, într-o ipostază de romantism vitejesc, scăldată în puteri supranaturale, de care n-a avut parte până acum talentatul actor cu însuşiri multiple, exploatat scenic – pentru succes şi poate audienţă – mai mult prin cele comice. Lui îi încredinţează aici rolul titular, alături de un *Făt-Frumos* bătrân, cu experienţă: Dan Săndulescu. Într-o fotografie publicată în caietul-program îi vedem pe cei doi bătând palma în împlinirea destinului de a cuceri tărâmul fără de bătrâneţe şi de moarte, pentru unul ratat, pentru că e cu barba şi părul alb, iar pentru celălalt, o tentativă poate reuşită. Par doi vânători *de imposibil* din zilele noastre, cu bluze de piele şi pălării moderne. Tânărul apare în altă imagine într-un veşmânt războinic, cu guler înalt şi cizme peste genunchi, pregătit de înfruntare, dar alinându-şi obrazul cu mâna delicată de petală fină şi caldă a fetei de grădină, Ileana Cosânzeana. Gabriel Costea şi-a câştigat aici rangul de *Împărat*, la rândul lui cu o pălăriuţă nostimă şi jachetă cu bumbi; soaţa lui, *Împărăteasa*, e Carmen Moruz, în costum viu colorat. Şi celelalte apariţii feminine frapează prin coloritul ţinutei, dar şi grotescul ostentativ al croielilor şi perucilor, una ca un turnuleţ, alta ca o plăcintă roşie-aurie: Mirela Borş (*Gheonoaia*) şi Oana Hui (*Scorpia*). Şi-n răstimpul „câtorva gânduri fericite", cum zice Mihai Eminescu, s-a săvârşit şi-un fapt longeviv artistic, care se mai joacă şi astăzi (mai 2012) şi îmbogăţeşte imaginea actorului de succes Demis Muraru, cu o trăsătură de magică poezie. Caietul-program e realizat de Oana Borş, cu grafica şi tehnoredactarea lui Bogdan Spătaru. Dar pentru fotografiile care mi-au sugerat aspecte relevante din spectacol, cui trebuie să mulţumesc?

Două prezenţe noi întâlnim în ultima premieră a stagiunii – *Autostrada* de Neil LaBute (18 iunie 2010): un regizor, Adrian Iclenzan, şi un actor, Ciprian Mistreanu. Mircea Morariu ne spune că directorul Claudiu Goga a văzut la Gala HOP una dintre secvenţele lucrării lui LaBute şi i-a invitat la Braşov pe Iclenzan, absolvent al Facultăţii de Teatru din Târgu Mureş, să monteze spectacolul, iar pe Mistreanu să interpreteze secvenţa şi să-l coopteze în colectiv. Într-adevăr, piesa dramaturgului american e alcătuită din secvenţe oarecum de sine stătătoare, cu personaje-perechi aflate în maşină pe autostradă, dialogând sau monologând unul din ei, celălalt receptând iritat sau răbdător. Sunt şapte; în spectacolul de la Braşov s-au montat patru. „Mergând într-o zi cu automobilul, am avut revelaţia acestei piese" – declara autorul. „De pe bancheta din spate a unui Sedan, am realizat ce adâncă poate fi prăpastia dintre ocupanţii unei maşini de familie, sau cât de mare poate fi claustrofobia în această maşină, tipică unei familii obişnuite" (citat din caietul-program). Piesa s-a reprezentat în premieră la New York, în 2003. La noi, a mai fost montată la Timişoara, la Teatrul Naţional, într-un spectacol regizat de Radu Apostol, cu cinci dintre momentele dramatice ale lucrării; iar noi ne reamintim că ne-am mai întâlnit cu creaţia autorului în 2008, când i-a fost prezentată la Braşov piesa *Forma lucrurilor*. Socotit deopotrivă un autor proeminent al dramaturgiei americane contemporane, dar şi discutabil, Neil LaBute oferă meditaţiei aspecte curente din relaţiile de cuplu, unele mai tensionate sau contradictorii, altele irascibile sau în transformare. „Omul modern a ajuns să îşi petreacă în maşină un număr consistent de ore din viaţă" – scrie Mircea Morariu. „La volan ori alături de cel care conduce ajun-

gem să ne spunem ceea ce ar fi firesc să ne spunem în intimitate, să ne îndrăgostim ori să ne despărţim, să ne recunoaştem sau să ne facem că ne recunoaştem derapajele morale...“ Piesa se joacă la sala Studio, pe o platformă uşor înclinată, luminată dedesubt, cu patru scaune figurând locurile din faţă şi cele din spate ale unei maşini. Din cele patru episoade, două sugerează că sunt în mers, prin mimarea mişcării volanului de către interpretul din dreapta noastră, respectiv stânga vehiculului, iar celelalte două par că staţionează, prin exasperarea femeii care conduce, provocată de un bărbat plin de vicii şi limbariţă sâcâitoare, şi suspensia de reabilitare a unei situaţii de criză, în alt caz. Mircea Morariu vorbeşte de „opt actori buni, bine dirijaţi de un regizor de care probabil că vom mai auzi“ (chiar foarte curând, aici). Ei sunt: Ciprian Mistreanu (un soţ „care îşi terorizează soţia“ – Oana Hodade – „spre a afla cât mai multe despre o întâmplare [...] căreia aceasta i-a fost victimă“); Mircea Andreescu, „excepţional“ („un bărbat frust, cumulând toate viciile posibile“ într-o relaţie „ce pare a nu mai avea niciun viitor“ – aici cu o parteneră fără replică, dar cu o excepţională mimică de iritare şi exasperare: Carmen Moruz; precizez că în martie 2012 eu l-am văzut cu Andrei Ralea în rolul bărbatului, tot foarte bun, care din nenorocire a decedat la sfârşitul anului); Iulia Popescu şi Demis Muraru, „savuroşi“ („o tânără abilă dejoacă ... planurile prietenului ei care se cam gândeşte să o părăsească“); Mirela Borş şi Gabriel Costea („soţia inteligentă şi vorbăreaţă se joacă de-a şoarecele şi pisica cu bărbatul ce ar vrea să uite că a comis o faptă abominabilă“ – şi el fără replică, dar cu remarcabile reacţii lăuntrice şi mimice). „Şi astfel Teatrul «Sică Alexandrescu» din Braşov îşi mai înscrie în palmares o izbândă“ (Mircea Morariu, *Familia*, nr. 11–12/2010, p. 234). Prezentat la a XXII-a ediţie a Festivalului Dramaturgiei Contemporane din acelaşi an, în


Virginia Itta MARCU în *Puterea obisnuinţei* de Thomas Bernhard

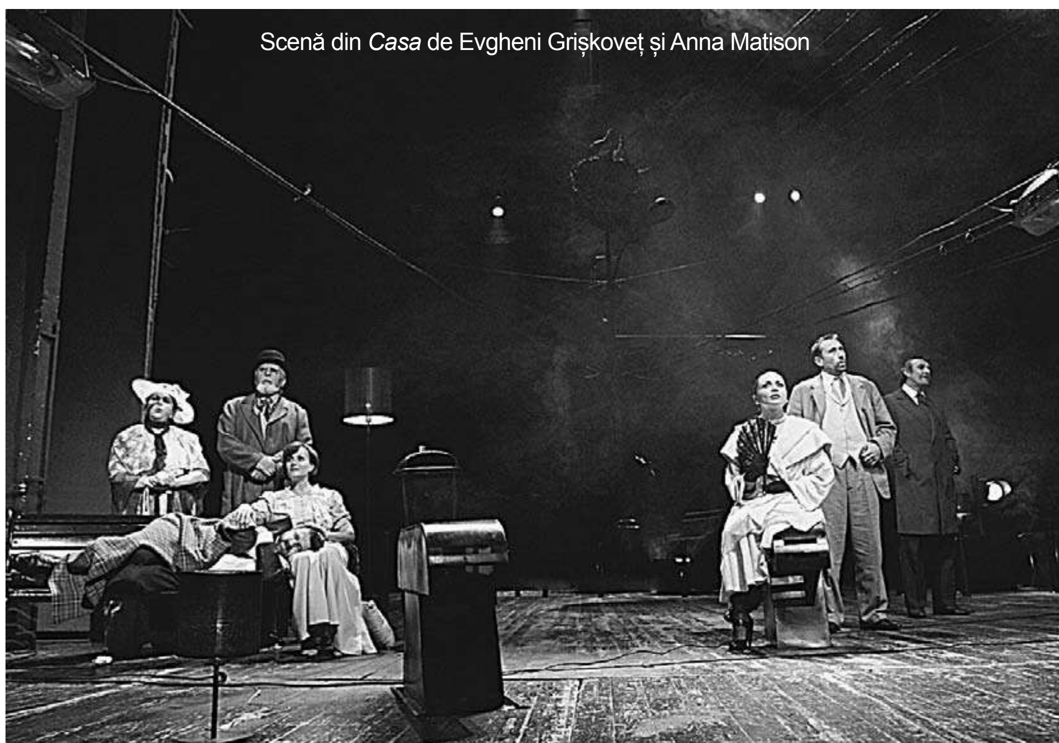
noiembrie, spectacolul i-a adus Iuliei Popescu Premiul special de interpretare, pentru savuroasa cochetărie jucăuşă şi serioasa maturitate de a consolida o relaţie. Dar nu ştiu de ce comentatorul invitat, Călin Ciobotari, scrie în revista de specialitate: „Maşina, ca simbol al mişcării, al tranzitului, serveşte din păcate doar ca decor, regizorul nedorind să îi acorde alte roluri în spectacol" (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2011, p. 97). Adică... ce ?

STAGIUNEA 2010–2011

Cu titlul *Casa mult visată în Rusia postbolşevică*, Nicolae Prelipceanu comentează premiera noii stagiuni 2010–2011, cu piesa *Casa* de Evgheni Grişkoveţ şi Anna Matison, din 19 septembrie 2010. Care ar fi casa aceea? Păi, una pe care cineva de-acolo – din „epoca de tranziţie spre capitalism a Rusiei" –, un doctor nu prea bogat, dintr-un apartament de bloc, ar vrea s-o cumpere. Vânzând apartamentul, însă, n-ar obţine decât jumătate din suma trebuincioasă, aşa că *gaspadin doktor* îşi vizitează prietenii pentru a împrumuta cealaltă jumătate. Suntem, carevasăzică, în epoca de tranziţie, că altfel – zice lucid Nicolae Prelipceanu – „ar fi văzut el pe dracu, doctorul nostru, cu o asemenea dorinţă, că doar nu era membru al politbiroului". Prietenii îl refuză, fie că au, fie că n-au banii necesari, şi personajul nostru trăieşte nesiguranţa şi îngrijorarea. „Dramatismul e minim" – constată Nicolae Prelipceanu. „Şi se rezumă la eterna frământare a doctorului, asistat de nevastă-sa şi deranjat de pretenţiile fiică-si." Care, deh, la 17 ani, vrea să rămână peste noapte la un coleg de şcoală (unde, cică, *vine toată clasa*) şi nu e lăsată. Dar de ce e *mult visată* casa ? Poate, pentru că piesa celor doi ruşi se termină cu un vis în care doctorul îşi vede prietenii minunându-se de casă şi de grădina ei mare. Cronicarul îşi declară handicapul faţă de noul modernism, „pe care, zice-se, l-ar reprezenta cu mult succes autorul rus, pentru că mai am prejudecata celui de-al doilea palier când mă aflu în faţa unei poveşti [...] Or, aici, în afară de a arăta cum e lumea de azi din Rusia, cum sunt copiii, cât de repede se emancipează [...] nu am văzut nimic altceva. Nici poezie, nici adâncime." Aşa e, zic şi eu văzând spectacolul; şi-l susţin, fără să-mi bănuiesc vreun handicap, pentru că textul nu încheagă ceva demn de interes şi de urmărit. Nu trece de banal. În scenă, nu ştiu de ce, e o aglomerare de obiecte (fire, guri de apă şi răsuflători metalice, mobilier disparat, o garderobă, o masă de călcat, o bancă de parc, un pian, un felinar), toate figurând spaţii de joc multiple, de exterior şi interior, într-o devălmăşie pe unde interpreţii – cel al medicului *Igor* mai ales: Adrian Titieni – trec în câţiva paşi de colo-colo, strecurându-se printre toate acestea, cu grijă să nu se împiedice. Idee fără noimă a scenografului Cosmin Ardeleanu, sau indicaţie bizară a regizorului Cristian Juncu, care, de altfel, a condus cu luciditate jocul, dând şi o amprentă cât de cât verosimilă personajelor. „Spectacolul e bine jucat, dar nu dincolo de previzibil, de către Adrian Titieni" – zice Nicolae Prelipceanu, referindu-se la rolul doctorului –, „de Gabriela Butuc, o soţie iubitoare, care tot calcă şi deretică prin casă, de *bunica* şi *mama* Virginia Itta Marcu, de *bunicul* şi *tatăl* Dan Săndulescu". Letiţia Vlădescu, în rolul *fiicei*, n-a produs „o impresie tocmai favorabilă [...] Pe scurt, mult previzibil în acest spectacol, altminteri corect, puţină fantezie regizorală şi actoricească. Ce-i drept, nici celebra piesă nu furnizează cine ştie ce material pentru un spectacol strălucit" (*Teatrul azi*, nr. 5–6/2011, p. 194).

Ne reabilităm la următoarea premieră, tot de un autor rus, dar celebru: Anton Pavlovici Cehov. Cu dramatizarea uneia dintre nuvelele sale, *Marfă vie*, semnată de Niculae Urs şi montată de Alexandru Dabija, într-un spectacol cu un titlu


Adrian TITIENI, Letiția VLĂDESCU și Gabriela BUTUC în *Casa* de Evgheni Grișkoveț și Anna Matison

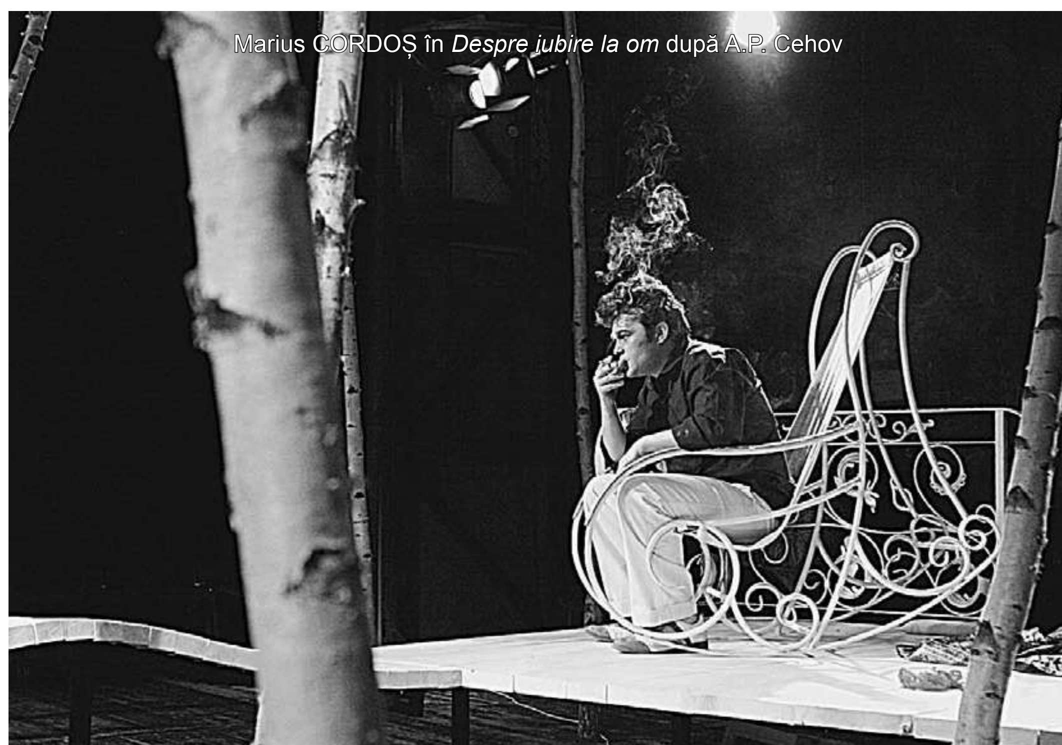

Scenă din *Casa* de Evgheni Grișkoveț și Anna Matison

impropriu (spre evitarea unor interpretări vulgarizatoare): *Despre iubire la om* (27 noiembrie 2010). E singurul aspect neinspirat, restul fiind o *magie artistică*. În trei actori şi o scenografie surprinzătoare a aceluiaşi Cosmin Ardeleanu, prin sugestie şi poezie vizuală. De data aceasta suntem, parcă, printre siluetele albe şi elegante ale unor mesteceni, pentru că spectacolul se joacă cu noi, publicul, pe scenă; două platforme rotunde, laterale, figurează locuinţele a doi rivali în iubirea pentru o femeie, o punte cu denivelări unindu-le pentru trecerile ei de la unul la altul, şi ale lor spre ea. Pentru că cei doi o iubesc cu patimă şi şi-au disputat-o ca la o licitaţie: „Cât vrei? Cincizeci de mii de ruble? O sută de mii?" – întreabă amantul; „O sută cincizeci!" – se trezeşte spunând, inconştient, soţul. Dar, deşi bogat după această înstrăinare de suflet, soţul nu poate fi mulţumit şi fericit; nici ea nu-şi găseşte liniştea, îl caută, se reîntoarce, o caută şi celălalt, şi tot pendulând unul către altul – în salturi, precum cangurii, pe puntea ondulată –, ajung a forma – vorba colegului de breaslă Mircea Morariu – „ceea s-ar putea chema un *trio conjugal* cam somnolent şi intens alcoolizat". Tot el ne spune că cel care a adaptat nuvela (eu spun *dramatizat*, pentru că e o trecere din genul epic în cel dramatic), actorul Niculae Urs, adică, „a vrut să o pună într-o oarecare relaţie cu marea dramaturgie cehoviană" şi a introdus un fragment din monologul Ninei Zarecinaia din *Pescăruşul*, în care îşi recunoaşte înfrângerea, rostit aici de eroină, actriţă ratată. În ceea ce priveşte spectacolul, Mircea Morariu e de părere că „nu aspiră la statutul de *spectacol de regie* [...] în *Despre iubire la om* el ne reaminteşte, încă o dată, că [Al. Dabija] se numără printre puţinii directori de scenă contemporani şi directori de scenă de marcă ce ştie să lucreze cu actorii şi are grijă să îi pună în valoare". Aşa e, căci a dovedit-o şi în câteva transpuneri precedente din creaţia sensibilă a lui Cehov (după *Trei surori*, *Nunta* şi *Cerere în căsătorie* la Ploieşti) şi dramatizarea povestirii *Un duel*, la Teatrul Naţional Bucureşti. „Dabija a întocmit o bună distribuţie, i-a condus bine pe cei trei tineri actori din generaţia, din *trupa* tânără a teatrului braşovean. E vorba despre Iulia Popescu (*Liza*), despre Marius Cordoş (*Soţul*) şi despre Demis Muraru (*Doctorul*). Cele mai complexe sarcini actoriceşti îi revin, cu siguranţă, Iuliei Popescu, iar ele sunt îndeplinite cel mai adesea fără cusur". (*Teatrul azi*, nr. 3–4/2011, p. 129)

În paginile următoare ale revistei e o cronică semnată cu numele meu, care transpune, din primele rânduri, emoţia resimţită la vizionare: „De la început [...] îţi atrage atenţia intensitatea privirii celor doi parteneri care apar din locuri diferite, privindu-se secunde lungi, ca într-o respiraţie suprimată, cu ochii mari, deschişi ca la o minune, printre tulpinile albe şi zvelte de mesteceni care îi despart, fără glas, fără cuvânt, înainte de a se avânta unul spre altul printre copaci, căutându-se, prinzându-se o clipă, încercând un sărut, o îmbrăţişare, desprinzându-se şi alergând iar unul spre altul, unul de altul [...] *Liza* şi *Grişa*. Iulia Popescu şi Demis Muraru." Ca *la o minune*, da, căci despre minunea iubirii e vorba aici, pe care am urmărit-o, recunosc, mai mult cu inima. Şi spectacolul lui Alexandru Dabija mi s-a părut *exemplar*. „A trasat în linii sigure şi cu intensitate expresivă montarea, a alternat cu fineţe şi măiestrie lirismul cu umorul, într-o desfăşurare savuroasă, plină de viaţă şi farmec." Ca şi Mircea Morariu, am socotit sugestiv cadrul plastic realizat de Cosmin Ardeleanu, mai puţin „nişte aparate de uz casnic şi un televizor din zilele noastre, înghesuite la vedere sub cele două platforme". Entuziasmat, am echivalat „prestaţia tripletei Iulia Popescu, Marius Cordoş, Demis Muraru, cu aceea a trioului maeştrilor Mircea Andreescu, Costache Babii, Virginia Itta Marcu, din clipa de înaltă măiestrie artistică numită, în 2004, *Angajare de clovn*" (*Teatrul azi*, nr. 3–4/2011, p. 131). Şi cred că n-am greşit!



Iulia POPESCU și Demis MURARU în *Despre iubire la om* după A.P. Cehov



Marius CORDOȘ în *Despre iubire la om* după A.P. Cehov

Primul spectacol din 2011 e din februarie, chiar din prima zi, pe întâi, şi e de fapt un monolog, un recital al actorului recent angajat Ciprian Mistreanu, intitulat *Vieţaşii*, după volumul *Vieţaşii de pe Rahova. Din mărturiile unor condamnaţi pe viaţă* de Eugen Istodor, publicat la Editura Polirom în două ediţii (2005 şi 2008). Autorul semnează interviuri şi reportaje în cunoscutele reviste *Dilema veche* şi *Academia Caţavencu*, aşa că scrie, în volumul publicat: „Am intrat în închisoarea Rahova, din Bucureşti, pe secţia puşcăriaşilor pe viaţă [...] Le spunem mesevişti, de la «muncă silnică pe viaţă». Suntem în eroare. Nu depun nicio muncă [...] Vom crede că ei, închişi după trei-patru rânduri de gratii, se sufocă [...] Bănuim că, dacă au ucis, stau ţepeni în cuştile lor ani lungi. Or, ei mişcă. Se aerisesc, se plimbă, joacă fotbal, şeptică, pocher. Pun lumea la cale“ (reprodus din caietul-program de sală). Am văzut spectacolul şi noi, invitaţii la Festivalul din noiembrie, din acelaşi an. Din decenţă, l-am urmărit până la sfârşit, în sala Studio: o oră şi un sfert. Nu e un text de teatru. E proză, e mărturie reportericească, pe care o citeşti fie de curiozitate, fie dintr-un motiv care implică pe cineva cunoscut. Altfel, nu te solicită, cu atât mai puţin într-un spaţiu dramatic unde ţi se relatează asta... fără noimă dramatică. Actorul o face în numele victimelor, la persoana întâi, ca o confesiune, în costum negru, elegant, cu eşarfă albă la gât şi papion, rostind cu anume insinuare frazele – că replici nu sunt –, de la un moment dat tărăgănat, între muşcături de măr (cu cotor cu tot). Şi, aflând din program că a existat şi regie – Cătălin Chirilă –, ne întrebăm ce-a făcut…

În martie, două premiere cu piesele aceluiaşi autor, Neil Simon: *Un cuplu ciudat*, regia Adrian Iclenzan (6 martie 2011), şi *Jake şi femeile lui*, regia Petre Bokor (25 martie 2011). Probabil, propuneri regizorale care au coincis în opţiune. Şi, poate, repetate alternativ, în ultima fază, pe scena mare. Despre Neil Simon aflăm că deţine recordul reprezentării pe Broadway, în 1961, a unei prime comedii, *Come Blow Your Horn* (*Fructe de plastic*), de 678 de ori (!); apoi, tot acolo, pe celebra arteră care te lansează spre glorie dacă e cazul, a fost prezent în 1966 cu patru spectacole în acelaşi timp. A mai scris multe altele, printre care o trilogie autobiografică, în anii ’80, din care s-a reprezentat la noi *Biloxi Blues*; în 1991 i s-a decernat Premiul „Pulitzer“ pentru comedia *Lost in the Yonkers* (*Pierdut în Yonkers*).

Un cuplu ciudat datează din 1965, iar în 1968 a fost ecranizată şi a devenit cunoscută, mai ales datorită interpretării rolurilor principale de către Jack Lemmon şi Walter Matthau. Caz mai puţin întâlnit în scrierile teatrale: versiunea iniţială a comediei, cu personaje majoritar masculine, a fost modificată după 20 de ani de către autor, cu personaje preponderent feminine: două surori nostime, care apar în ultima parte, înlocuindu-i pe cei doi fraţi de tot hazul, din versiunea iniţială. Dacă ne luăm după afiş şi coperta programului de sală, am putea crede că e vorba despre problemele sexuale ale unui *cuplu*, menţionat în titlu, văzând două picioare unul peste altul: după un pantof de femeie, un tenis de bărbat, cu şiretele desfăcute. Şi unde ne duce gândul, văzând imaginea? Ca şi la *Jake şi femeile lui*, unde siluetele a două picioare subţiratice, unul îndoit cu vârful pe pulpa celuilalt, ies din două degete de mână voinică de bărbat, cu păr pe braţ. Scriitorul şi ficţiunea condeiului? Poate. Dar dacă la a doua piesă se mai potriveşte, la prima ne induce în eroare. Să fie realizarea celui ce semnează grafica şi tehnoredactarea, Bogdan Spătaru? Nu ştim. Oricum, îi apreciem fantezia. Cuplul e ciudat, pentru că e alcătuit din persoane de acelaşi sex, fără nicio implicare erotică. Dimpotrivă. Mă voi referi la varianta actuală, cu femei, unde principalele eroine, Florence şi Olive, sunt singure, prima după o căsnicie recent eşuată, a doua despărţită de mai mult timp. Se hotărăsc


Mihai BICA și Viorica GEANTĂ-CHELBEA în *Jake și femeile lui* de Neil Simon


Cristina FLOREA, Mihai BICA și Maria GÂRBOVAN în *Jake și femeile lui* de Neil Simon

să stea împreună pentru a mai alunga singurătatea. La Olive se întâlnesc zilnic alte patru prietene, pentru un joc distractiv şi hazul de rigoare: „Ştii şi câştigi" („Trivial Pursuit"). Una dintre ele preferă whisky şi o ţigară, la o masă alăturată. Toate sunt îngrijorate că Florence nu mai răspunde la telefon şi cine ştie ce s-a întâmplat cu ea. Într-un târziu, vine şi Florence şi le mărturiseşte ratarea căsniciei. Olive, inimoasă, o invită să stea la ea. Florence acceptă şi, fire exigentă de gospodină, cum e, începe prin a face ordine în bucătărie şi a spăla vasele, apoi în dormitor – cearșafurile şi pernele –, apoi în camera unde se întâlnesc prietenele, pe măsuţe, prin dulapuri ş.a.m.d. Ceea ce face Florence e de admirat, dar exagerat, de parcă n-ar interesa-o altceva decât un fir de praf plutind prin aer. Şi provoacă iritarea prietenei ce a găzduit-o, care, în cele din urmă ajunge să-i ceară plecarea.

Alexandru Ţion scrie o cronică cu titlul „Paradă a registrului comic", în care ne spune: „Într-un ambient modern şi plăcut, realizat prin decorurile semnate de Mihai Mădescu, şi cu o costumaţie inspirată datorată Luanei Drăgoescu, regizorul Adrian Iclenzan orchestrează cu abilitate un spectacol amuzant, exploatând cu succes comicul de situaţie, comicul de caracter şi comicul de limbaj, oferite de textul piesei." Întâlnirea în distribuţie cu mare parte dintre actriţele teatrului, cum zice dânsul – talentate, adaug eu –, devine agreabilă. „*Cuplul ciudat* este alcătuit din Bianca Zurovski (*Florence Ungar*), stăpână pe rol, subtilă în evoluţie, docilă, dar şi încăpăţânată, bine prinsă în mania pentru curăţenie şi ordine, şi Ligia Stan (*Olive Madiso*n), relaxată în rostire, fermă, dar insuficient ajutată de intensitatea vocii." Nu mi s-a părut!... În celelalte roluri, ale prietenelor şi partenerelor de joc, actriţele au ştiut să ofere „un aport creativ la dimensiunea comică a eroinelor [...] Viorica Geantă-Chelbea (*Vera*), extrem de expresivă, plină de prestanţă; Iulia Popescu (*Sylvie*), inspirată în atitudine şi în gesturi", cu o gradaţie măsurată savuros în alcoolizare, paşi clătinaţi şi o spectaculoasă cădere la un moment dat, de pe o treaptă, în dezechilibru spontan; „Maria Gârbovan (*Renée*), o prezenţă scenică activă şi în afara replicilor, şi Mirela Borş (*Mickey*), aşezată oarecum în umbră, dar reuşind să dea contur personajului". O avalanşă de haz şi hohote de râs produce apariţia celor doi fraţi spanioli de la etajul superior, chemaţi de Olive pentru că, după prelungită izolare de lume, *hormonii stau să explodeze*; Marius Cisar (*Manolo Costazuela*) şi Demis Muraru (*Jesus Costazuela*) produc ilaritate de cum se ivesc pe uşă, cu zâmbete largi, buchete de flori în mână, costume negre, papion roşu, deosebit de agili şi frenetici, ca toreadorii în arenă. Buchetele le primeşte Florence, mai apropiată de uşă şi poate mai tentantă, nu Olive, care i-a invitat şi se alege numai cu o floare. Iar când, în frenezia lor de a fi galanţi şi curtenitori, se împiedică de scaune, dărâmă masa şi le cad pantalonii în vine, nemaiştiind cum să-şi acopere chiloţii roşii *provocatori* (corida, deh!), delirul râsului e la apogeu. „Spectacolul cu piesa *Un cuplu ciudat*" – îşi încheie cronica Alexandru Ţion – „este făcut să placă publicului larg, să ofere momente de amuzament şi destindere, să atragă lumea spre sala de teatru" (*Astra*, nr. 1–2/2011, p. 90).

Pentru următoarea premieră cu piesa aceluiaşi Neil Simon, *Jake şi femeile lui,* Steluţa Suciu îi ia un interviu regizorului Petre Bokor, vrând să afle dacă lucrarea corespunde interesului său pentru texte contemporane, în special pentru acelea care se ocupă de condiţia femeii. „Nu e vorba de piese feministe" – ţine să precizeze Petre Bokor –, „ci de acele piese care vorbesc despre rolul femeii în viaţă. În textul pe care îl montez acum, problema femeii apare indirect prin personajul Jack şi ţine de relaţiile sale cu cele şapte femei, de fapt aceeaşi femeie în ipostaze diferite: soţie, fiică, amantă, psiholog... E vorba de condiţia femeii faţă-n faţă cu bărbatul." Comedie lirică – zice regizorul –, dar parcursul montării a înclinat-o mai mult


Marius CISAR, Demis MURARU, Bianca ZUROVSKI și Ligia STAN în *Un cuplu ciudat* de Neil Simon


Viorica GEANTĂ-CHELBEA, Mirela BORȘ, Ligia STAN și Maria GÂRBOVAN
în *Un cuplu ciudat* de Neil Simon

spre *dramă*, cum o numeşte Alexandru Ţion şi cum am perceput-o şi eu, într-un fel, urmărind spectacolul şi concentrarea mai sobră a lui Mihai Bica în rolul scriitorului. Scriitor „interpretat genial de Mihai Bica“ – scrie Mihail Vakulovski într-un *journal. com.* –, „acesta mixează periculos realitatea cu imaginaţia, realul cu fictivul, lumea de aici şi acum cu universul din capul său [...] face, reface şi desface în imaginaţie, până când la un moment dat nici nu mai ştie ce face“. Cam aşa percepem şi unii dintre noi. Ambianţa nu e deschisă spre conturarea unei oportunităţi de ficţiune, spre identificarea unui profil şi a unei ipoteze, ci, dimpotrivă, e marcată de neclarităţi şi oscilaţii, piedici în desluşirea unui drum optim creator şi existenţial. Regizorul a vizat lirismul unei comedii, însă a rezultat dramatismul unui destin în căutare de sine, printre întruchipări fictive. Din acest punct de vedere, deciziile celei de-a doua soţii, de la început şi sfârşit, sunt revelatoare: părăsirea partenerului de viaţă cufundat prea mult în lumea imaginară, şi revenirea după un timp, pentru un nou traseu comun, poate mai realist. Între aceste puncte decisive se produce frământarea scriitorului *Jake*, într-adevăr remarcabil trăită în interpretarea profundă a lui Mihai Bica, peste ce oferea mai simplist litera textului. „Cel puţin două sunt performanţele care fac din montarea de la Teatrul «Sică Alexandrescu» o reprezentaţie remarcabilă“ – scrie Alexandru Ţion –: „una de natură regizorală, iar alta de factură interpretativă [...] Petre Bokor îşi dovedeşte măiestria, realizând un spectacol foarte bine articulat în toate compartimentele sale [...] un echilibru şi o glisare subtilă între realitate şi ficţiune, deschizându-se uneori şi supapele ambiguităţii [...] Performanţa interpretativă aparţine actorului Mihai Bica (*Jake*), acesta făcând un joc de creaţie şi de compoziţie plin de pasiune şi inteligenţă.“ Ingenioasă este şi scenografia Clarei Labancz, „atât prin sugestia Turnului de Fildeş“ (o scară în spirală ce duce la biroul scriitorului), „cât şi prin poziţionarea panourilor reflectante din fundal, mijloc de demarcare între spaţiul real şi lumea ficţiunii“. Femeile lui Jake „sunt inspirat întrupate“ – consideră cronicarul, şi le menţionează –: „Oana Hodade (*Maggie*, a doua soţie, cu sensibilitate şi ataşament), Viorica Geantă-Chelbea (*Karen*, sora protagonistului, decisă şi cu umor), Maria Gârbovan (*Julie*, plăsmuire afectivă), Mirela Borş (*Edith*, tot plăsmuire, psiholog), Carmen Moruz (*Sheila*, iubită abandonată) şi fata lui la vârste diferite (*Molly la 21 de ani*, Cristina Florea; *Molly la 12 ani*, Tania Radu). […] Dacă la premiera comediei *Un cu*plu *ciudat* sala a fost plină cu un public dispus să râdă la orice, la cea a spectacolului cu piesa *Jake şi femeile lui* s-a umplut ceva mai mult de jumătate din sală, deşi textul acesteia este mai bogat în semnificaţii, dar şi, e drept, mai solicitant“. („Fericita întâlnire a regizorului cu actorul“, în *Astra*, nr. 3–4/2011, p. 83) Pot să-l liniştesc, spunând că peste un an, în martie 2012, când l-am văzut eu, sala era chiar *aproape plină*.

STAGIUNEA 2011–2012

La Festivalul de Dramaturgie Contemporană din noiembrie 2011 (ediţia a XXIII-a), am văzut şi eu spectacolul noii stagiuni, *Metoda G*, de dramaturgul spaniol Jordi Galcerán, a cărei premieră a avut loc cu o lună înainte, în 14 octombrie, fiind prezentată în caietul Festivalului ca o piesă montată mai întâi la Barcelona, în 2003, apoi în 2004 la Madrid, „iar timp de o stagiune, s-a jucat cu succes în ambele oraşe“. Autorul mărturiseşte că personajele sale „se joacă între ele, opera se joacă cu publicul, intriga abundă în concepte ludice. Şi cred că aşa trebuie să fie, pentru că eu însumi îmi concep propria scriitură ca pe un joc“. Un joc între personaje, deci, dar şi un joc cu noi, având în vedere dezvăluirea din final, care răstoarnă cursul parcurs. *Metoda G*, sau *Metoda Grönholm* cum i se mai zice, „a unor jocuri



Gabriel COSTEA, Mirela BORȘ, Demis MURARU și Marius CISAR în *Metoda G* de Jordi Galcerán



psihologice, este într-adevăr cunoscută, chiar dacă n-o fi ea chiar cum se prezintă în piesa catalanului" – scrie Nicolae Prelipceanu în cronica spectacolului de la „Nottara", din februarie 2011 (*Teatrul azi*, nr. 5–6/2011, p. 132). E vorba de procedeul evaluării unui candidat printr-un interviu, pentru ocuparea unui post scos la concurs – în cazul nostru, de director financiar la firma unei mari corporaţii. Patru personaje aşteaptă începerea examinării, dar în locul celui îndrituit s-o facă, vine printr-o deschizătură din perete o înştiinţare într-un sertar, prin care cei prezenţi sunt avertizaţi că printre ei e un *fals* pretendent. E datoria lor să-l identifice? Nu, bineînţeles, dar suspiciunea se insinuează, însă, mai degrabă pentru noi, spectatorii, întrucât autorul, după cum a spus... *se joacă!* Şi, cum noi nu ştim asta, luăm în serios avertismentul şi încercăm să ghicim, după comportament, după vorbire, după gesturi şi expresia feţii, cine ar fi presupusul. *Noi*, dar mai degrabă *eu*, pentru că m-am lăsat prins de nadă şi am urmărit apoi conversaţia protagoniştilor pe acest fir amăgitor. Confesiuni mimate pe diverse teme cotidiene, de corectitudine politică, drame din sfera profesională, schimbare de sex, droguri ş.a. Joc „de-a şoarecele şi pisica" între personaje, spune, într-o cronică din *Tribuna,* Claudiu Groza, şi citează spusele unuia dintre eroi: „Când intri în firmă, eşti ca un clovn în arena circului, tipul haios sau tipul ticălos." Se dovedeşte că trei dintre ei sunt de fapt reprezentanţii firmei, în calitate de psihologi-evaluatori, şi unul singur e concurent adevărat. Regizorul Cristian Dumitru a transpus cu moderaţie şi lucid confruntarea, menţinând interesul constant de-a lungul desfăşurării dialogurilor. „În decorul utilitar gândit de Lia Dogaru, actorii Gabriel Costea, Marius Cisar, Mirela Borş şi Demis Muraru au conturat foarte exact tipologiile personajelor". (*Tribuna*, 10–21 dec. 2011)

Următoarea premieră datează din noul an şi înscrie în palmaresul teatrului şi în cariera regizorului Claudiu Goga o creaţie excepţională: *Absint* de Magda Fertacz (28 ianuarie 2012). Autoare poloneză tânără, născută în 1975, cu mai multe scrieri pentru teatru jucate şi premiate în ţara de baştină (printre care una distinsă cu premiul de dramaturgie în 2008), traduse şi publicate în rusă, bulgară, sârbă, maghiară, suedeză, germană, cehă, slovacă şi ebraică. De asemenea, cu scenarii de film. A scris piesa *Absint* în cadrul unui laborator de creaţie, în 2005: *Laboratorium Dramatu* – atelier dedicat dramaturgiei contemporane. De ce absint, despre care aflăm că e o băutură alcoolică tare, amară, mai puţin obişnuită la noi? Pentru că – îmi desluşeşte într-o cronică Iulia Popovici – e povestea unui eşec de a trăi „viaţa, ca un pahar de absint golit dintr-odată". Un preaplin amar. În cele din urmă, insuportabil. Citind piesa într-o *Antologie de teatru polonez contemporan*, Mircea Morariu precizează într-o recenzie că e vorba despre „reminiscenţele comuniste, furişate în interiorul, în intimitatea familiei [...] despre nota de plată ce ia proporţii tragice" (*Teatrul azi*, nr. 12/2011, p. 161). Iar Claudiu Goga argumentează: „*Absint* este un text care abordează o temă extrem de importantă (prin actualitatea şi acuitatea ei), dar, din păcate, marginalizată în discursul public românesc [...] felul în care noi, cei din Est, ne-am adaptat momentului istoric dat de căderea comunismului [...] Şi ce mutaţii se petrec în psihicul şi comportamentul omului apăsat, deopotrivă, de povara trecutului şi de incertitudinea prezentului" (din caietul-program). Da, presupun că mulţi care au trăit în „regimul minciunii şi adaptării" din trecut (cum îl numeşte Nicolae Prelipceanu, de pildă), au avut parte de reproşurile propriilor fii că nu i-au pregătit pentru o viaţă dură şi nesigură ca acum, inoculându-le precepte morale de conştiinciozitate civică şi solidaritate socială depăşite, care n-au niciun efect astăzi. Nu munca, disciplina şi respectul faţă de valori ar fi criteriile principale de conduită acum, ci interesul, tupeul şi câştigul material prin orice mijloace.


Mihai BICA şi Iulia POPESCU în *Absint* de Magda Fertacz


Mihai BICA, Iulia POPESCU şi Demis MURARU în *Absint* de Magda Fertacz

Conflict între generaţii? Nu chiar: deosebiri de aspiraţii şi comportament, în contexte istorice diferite. „E o dramă estică, cea a abandonului în faţa realităţii a acestei generaţii a copiilor, una escapistă, plină de vise şi mai puţin de puterea de a le duce la îndeplinire". (Iulia Popovici, *Observatorul cultural*, nr. 610, feb. 2012)

Spectacolul se desfăşoară în sala mare, cu publicul pe scenă, încadrând din trei părţi spaţiul de joc. Spaţiu larg, cu profunzime, împărţit în trei segmente: primul, spre rampă, acela în care e depus trupul inert al eroinei, Karolina, după sinucidere; al doilea, de feerie, cu flori roşii de maci – „decorul propriei vieţi" a eroinei (cum îl numeşte în cronică Andreea Dumitru), cu masa familiei, aragaz, leagăn, fotoliu, cadă de baie; al treilea, spre fundal, pe un practicabil, e ocupat de o masă lungă, cu multe scaune, sticle şi pahare, pregătite pentru nuntă, devenită masă de parastas, şi o fereastră cu rost îndoliat mai târziu. Bijuterie scenografică semnată Lia Dogaru. „Toată povestea este plasată într-un spaţiu în care iluzia de vis [...] nu dispare nicio secundă. Scenografia Liei Dogaru [...] este dură şi poetică, în acelaşi timp" (Marina Constantinescu). La această lungă masă stau, încremeniţi, de-o parte şi de alta, părinţii fetei; în mijloc, pe un scaun, un tânăr, fără grai şi el, cu floarea de nuntă la rever. Coboară după o tăcere grea şi vine spre fată, într-o confesiune tristă, dureroasă, cu glasul frânt de suferinţă şi nedumerire pentru gestul ei de a-şi lua viaţa înaintea nunţii; e, cum îl numeşte autoarea, *Aproape soţul*. Îl urmează, cu paşi timoraţi şi privirea pierdută, Mama, suflet rănit şi vorbe stinse de neînţelegere, nemângâiere... Şi uşor, ca un văl dat la o parte spre desluşire, fata se ridică şi reintră în viaţă, în decorul cu maci, cu amintiri şi nostalgii, prinde glas şi retrăieşte frânturile amare care i-au marcat destinul: lipsa de afecţiune în familie, laşitatea unui tânăr cu care a avut o relaţie intimă şi a părăsit-o când a aflat că e însărcinată (*Un câine şchiop*, îl numeşte ea), un avort, o prietenie care ar fi împlinit aşteptările, presărată însă cu praful inconştient al drogului (*Aproape soţul*), episoade conturate pe minciună, iluzii spulberate, resentimente. „Halucinantă, deopotrivă pentru public şi personajul său" – scrie Andreea Dumitru – „este suprapunerea unor realităţi incompatibile: complicităţile (solidarităţi fictive) din perioada Poloniei comuniste şi, nu mai puţin dureros, vidul lumii libere, deschise [...] În *realitate*, nimic nu e palpabil, rotund şi ferm". (*Teatrul azi*, nr. 3–4/2012, p. 163) *Viaţa doare*, va scrie eroina pe o cortină transparentă, ca o folie subţire („ca o perdea de apă" – zice Iulia Popovici) trasă în faţa mesei de pe practicabil, înainte de a se arunca pe fereastră. „Cu o forţă extraordinară, regizorul Claudiu Goga face ca piesa să devină un spectacol-manifest puternic. Despre căderea din noi. Despre istorie, comunism, familie, om". (Marina Constantinescu) La rândul său, Mircea Morariu menţionează: „Spectacolul este unul limpede, ferm, riguros centrat pe evenimente şi pe *poveste*, adică pe ceea ce se cheamă *story* [...] nu e un simplu spectacol de *constatare*, ci şi unul de *atitudine.* De atitudine, adică de condamnare nu a unor indivizi, ci a sistemului ce a generat, perpetuat, încurajat astfel de indivizi". (*Familia*, nr. 48, feb. 2012, p. 127)

Un rol de complexitate artistică, profundă şi revelatoare, pentru Iulia Popescu, interpreta *Karolinei*, cu subliniată maturitate scenică, inteligenţă şi subtilă expresivitate. O floare albă, de puritate şi sete de viaţă, într-un lan roşu de idealuri aprinse şi strivite. O performanţă de neuitat: „A rupt câteva inimi" – nota Nicolae Prelipceanu despre destinul frânt al eroinei. „Iulia Popescu este aici când lirică, dar cu acelaşi aer frustrat, parcă în poziţie de apărare faţă de un posibil pericol, când dură ea însăşi, acuzând pe toată lumea"; „Iulia Popescu se mişcă extrem de fluid în acest interval de absenţă-prezenţă, amintiri şi viziuni onirice" (Andreea Dumitru); „Iulia



Iulia POPESCU şi Demis MURARU în *Absint* de Magda Fertacz

Popescu [...] e jucăuşă şi serioasă, dar mai ales nu dramatizează“ (Iulia Popovici). Impresionante, întruchipările părinţilor, în prestaţia celor doi actori maturi ai teatrului braşovean, Viorica Geantă-Chelbea şi Mihai Bica – „cu multă resemnare de partea ei, cu laşităţi ieftine de partea lui“ (I.P.); „Viorica Geantă-Chelbea poartă în apariţiile ei întreg tragismul vieţii unei femei simple, supuse, îndobitocite, temătoare, cu demnitatea adesea încălcată“ (M.M.); „Mihai Bica [...] un rol dintre cele mai bune pe care le-a creat acest actor care face parte dintre stâlpii Teatrului de la Braşov“ (N.P.). Şi tinerii au contururi distincte, revelatoare. Marius Cordoş (*Aproape soţul*) „e ticălosul simpatic, întâlnit la fiecare pas în ziua de azi, *dealerul*, căruia nu-i lipsesc sentimentele şi care suferă sincer la moartea Karolinei pe care a iubit-o“ (M.M.); Ciprian Mistreanu (*Un câine şchiop*), „un interpret nuanţat, mai degrabă liric decât cinic“ (N.P.); „Apariţii evanescente are Demis Muraru, într-un rol mai ciudat – acela de copil nenăscut, care se încăpăţânează să-şi imagineze ce ar fi putut deveni dacă ar fi fost lăsat să se nască, şi anume ofiţer de marină“ (N.P.). Câţi oare au putut observa ceea ce am văzut eu, din latura din faţă a rândurilor de scaune de pe scenă, cu acest interpret apreciat mai ales pentru savoare comică, ghemuit aici, în uniforma elegantă, într-un colţ al lanului de maci, cu privirea fixată minute întregi pe o maşinuţă-jucărie din mână, nemişcat, parcă încercând să realizeze din această mică plăsmuire miraculoasă ceea ce i se refuză – viaţa –, cu o lacrimă aievea prelingându-i-se pe obraz, după intensa concentrare...? Miraculoasă clipă de artă! „Spectacolul acesta este o dezbatere dură şi emoţionantă despre ASUMARE. Pentru că, nu-i aşa, *viaţa doare*, scrie Karolina în paşaportul ei pentru dincolo“ – concluzionează Marina Constantinescu.

În noiembrie, la ediţia a XXIV a Festivalului de Teatru Contemporan, spectacolul a fost distins cu cinci premii: regie – Claudiu Goga; scenografie – Lia Dogaru; interpretare feminină – Iulia Popescu; Premiul special al juriului – Viorica Geantă-Chelbea şi Mihai Bica.

Peste o lună, în 10 februarie 2012, are loc premiera unui spectacol cu titlul *Cel de lângă tine*, de David Lindsay-Abaire, la Studio, în montarea lui Vlad Zamfirescu. Autorul este un american, născut în 1969 într-o familie de muncitori, care îşi descoperă pasiunea pentru teatru în timpul studiilor la Academia „Milton“ şi obţine un prim succes la 30 de ani, în 1999, cu o piesă intitulată *Fuddy Meers* (*Cap în nori*). În 2007 primeşte Premiul „Pulitzer“ pentru altă piesă, *Rablit Hole* (*Cuşcă de iepure*), ecranizată în 2010, cu Nicole Kidman în rolul principal. A mai scris scenarii de film şi librete de musical. Din sumarul restrâns al caietului-program aflăm că e adeptul teatrului absurdului, evită realismul, iar personajele sale reacţionează neobişnuit cu lumea exterioară. Sub titulatura *Cel de lângă tine* include trei comedii într-un act, scrise şi prezentate pe Broadway, în cadrul unui aşa-zis eveniment numit *piese pentru o zi*: „The 24 Hour Plays On Broadway“ („Spectacole de 24 de ore pe Broadway“) – competiţie în care textele sunt scrise, regizate, produse şi prezentate în doar 24 de ore. Cum anume, nu-mi imaginez. Jocuri! Cel ce le-a regizat la Braşov, înzestratul actor Vlad Zamfirescu, a avut la dispoziţie şansa de mai mult de 24 de ore să le monteze, cu o echipă de tineri ca şi el, la rândul lor talentaţi. Cele trei piese se intitulează *Baby Food* (ceea ce ar echivala în traducere liberă cu *Mâncare pentru bebeluşi*), *That Other Person* (*Cealaltă persoană*) şi *Crazy Eight* (*Opt nebuni*).

Prima – să mă ierte artiştii implicaţi – îngreţoşează auditoriul; personal, nu agreez acest mod de scriere care vizează absurdul. *Mâncarea* nu e chiar pentru copii, e *placenta* copilului din burta mamei, pe care fecunda pereche o serveşte


Iulia POPESCU, Demis MURARU şi Gabriel COSTEA
în *Cel de lângă tine* de David Lindsay-Abaire


Gabriel COSTEA, Demis MURARU, Mihaela ALEXANDRU şi Mirela BORŞ
în *Cel de lângă tine* de David Lindsay-Abaire

altei perechi, invitată acum la masă pentru a le boteza progenitura. Soţul invitat ţâşneşte spre baie cu mâna la gură, precum am face noi înşine într-o situaţie asemănătoare. Schimburi dure de replici, aberante, făpturi croite după maladivă măsură, care degenerează, cu precizarea că a mai rămas de gătit... *cordonul ombilical*! Dacă şi numai ca glumă ar produce silă, ca sugestie teatrală e de-a dreptul respingătoare. Deplâng prezenţa în aceste ipostaze degradante a unor interpreţi ca Demis Muraru, Gabriel Costea, Mirela Borş şi tânăra Mihaela Alexandru. A doua piesă pare a glisa pe linii mai domestice, cu un subiect pueril, dar cât de cât verosimil în motivaţie. O tânără (*Tappy*) vine să-i comunice fostului ei iubit de-o clipă (*Jack*) că odrasla rezultată din împrejurare vrea să-şi cunoască tatăl. E seară şi pe întuneric cade în piscina din curte. Apariţia ei în rochie udă produce stupoare soţilor Jack şi Ginge, stăpânii casei, dar şi mai multă stupoare produce vestea ei despre copilul de care n-aveau habar. Situaţie compromiţătoare pentru *Jack* (Relu Siriţeanu), care ascultă consternat, revoltătoare pentru *Ginge* (Bianca Zurovski) şi jenantă pentru o pereche aflată în vizită (*Sissy* – Maria Gârbovan, *Kevin* – Ciprian Mistreanu), care se şi retrage. Carmen Moruz (*Tappy*) e silită să suporte rochia udă pentru un mesaj banal despre efectul unei relaţii pasagere. În sfârşit, cel de-al treilea text prezintă o situaţie oarecum anacronică, cu o fostă deţinută (*Connie*) şi poliţistul care o avea în pază (*Benny*). Nu ştim motivul detenţiei; ştim doar că poliţistul s-a îndrăgostit de ea şi o aşteaptă acum (acasă la el? la ea?), pregătit cu o tartă. Vine şi Connie, îi răspunde docilă la întrebări, iar el notează meticulos într-un carneţel. Dialog oarecum decent, până la apariţia unei cunoştinţe, Cliff, când ea devine brusc agresivă cu Benny şi are un gest detestabil, aruncându-i în faţă un lichid, care se dovedeşte a fi urină. Înjosit astfel, Benny pleacă jignit, dar se întoarce peste câteva clipe şi lasă, timid, pe un scaun, neluat în seamă de cei doi, un bucheţel. Şi iese. Perechea mănâncă din tarta lui şi se giugiuleşte nestingherită... Buni în crochiurile propuse Iulia Popescu (*Connie*) şi Gabriel Costea (*Benny*), cu un Demis Muraru (*Cliff*) pe-aproape, în partitură mică.

Piese pentru o zi...? Clipe furate!

Revine pe scena braşoveană, după 15 ani, Georges Feydeau, cu o nouă comedie: *Fazanul* (14 mai 2012). Precedenta datează din 15 martie 1997: *Scaiul*, montată de Ion Lucian, cu denumirea peiorativă dată amantei din piesă – amanta-scai. *Fazanul*, în cazul nostru (în traducere românească mai potrivită, pentru că, în originalul francez, „le dindon“ înseamnă „curcanul“, cu sens figurat de „nătărău“), ar fi, deci, aşa-zisul amant-scai. Cuceritorul, cu sens figurat de *păcălit*, *înşelat*. Dacă *Scaiul* l-a amuzat într-atâta pe Ion Lucian, care a pus în scenă comedia la Braşov în 1997 (după ce o realizase cu succes la Teatrul de Comedie, cu opt-nouă ani în urmă şi o montase şi la Constanţa, în 2007), nu mai puţin amuzat a fost şi Cristian Hadji Culea de *Fazanul*, transmiţând şi interpreţilor starea de voie bună şi haz accentuat din peripeţiile textului – de genul farsă, vodevil, comedie de intrigă.

În *Fazanul*, ceea ce se conturează într-o situaţie e răsturnat de alta, la rândul ei răsturnată repede, într-un lanţ neprevăzut de scene şi parcă dinadins croit să te deruteze, să te ameţească, să nu-ţi dea timp de gândit. Aşa şi începe spectacolul lui Cristian Hadji Culea, cu o eroină (*Lucienne*) care intră iute pe uşă şi se reazemă de perete, să-şi tragă răsuflarea după o fugă forţată. Urmărită de cineva? Da; uşa se întredeschide şi se iveşte un braţ, care se întinde spre gâtul ei. Tresărim... Un criminal ? Nu! Apare zâmbitor şi cu intenţii paşnice un curtezan (*Pontagnac*), care o tot urmăreşte şi ea îl respinge. Acum, în casă, nu mai are unde fugi şi el înteţeşte avansurile. Dar se iveşte soţul (*Vatelin*)... Vom asista la o scenă aprigă, de punere

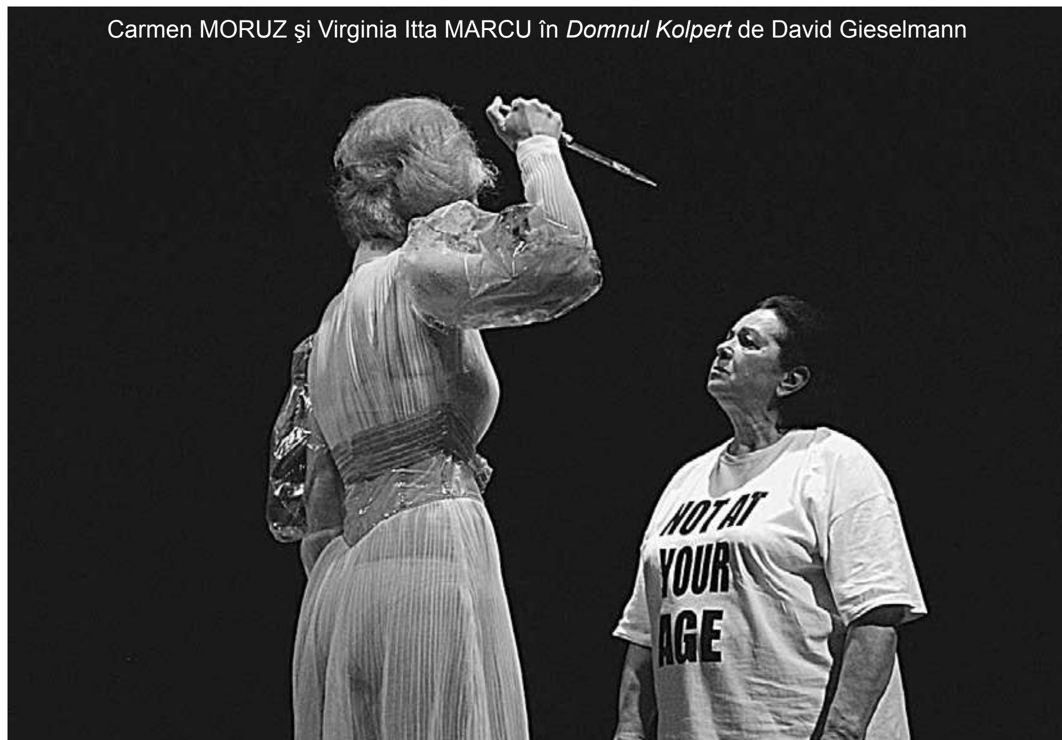

Maria GÂRBOVAN şi Demis MURARU
în *Fazanul* de Georges Feydeau


Scenă din *Fazanul* de Georges Feydeau

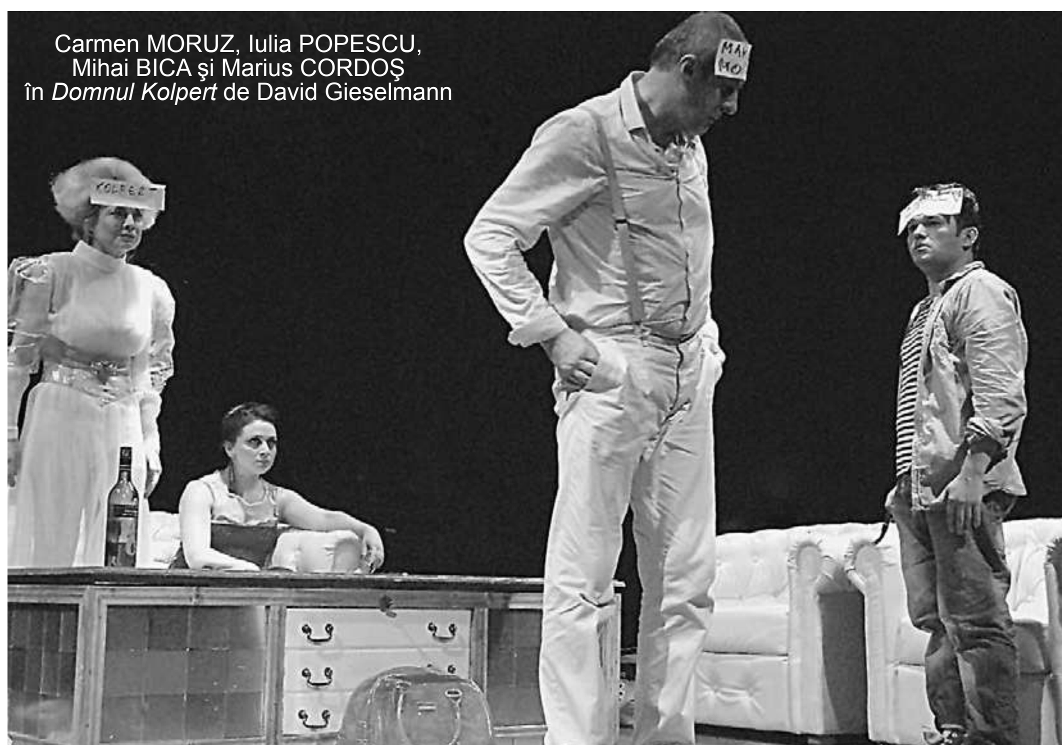
la punct şi dare afară? Nici vorbă: cei doi sunt prieteni şi se revăd cu bucurie, spre nedumerirea ei, care se aştepta la o reacţie de maximă indignare a consortului. Se iveşte curând un prilej de partea lui Pontagnac, să-i spună soţiei lui Vatelin că acesta o înşală; când – ce să vezi? – îl vizitează prin surprindere fosta lui amantă, Maggy. De aici încolo acţiunea se răsfiră în mai multe cupluri şi triunghiuri amoroase, tentative de seducţie şi suspiciuni, înscenări, întâlniri proiectate şi ratate, o cavalcadă aventuroasă cu iniţiative şi amăgiri, simţuri exaltate, inflamări geloase şi epuizări din excese erotice.

„O nouă comedie excelentă“ – nota o publicaţie din Braşov, în preajma premierei (7 mai 2012). O nouă *montare excelentă*, notez eu, acreditând cu simpatie genul, unde situaţiile echivalează cu un joc abil de amuzament, cu clopoţei de bună dispoziţie. Cristian Hadji Culea s-a amuzat el însuşi jucându-se şi s-a lăsat contaminat de spiritul vioi şi jucăuş al propriilor săi parteneri mai tineri de ficţiune. Într-un cadril alert şi antrenant de haz, un Demis Muraru (*Pontagnac*) insistent în avansuri şi nedumerit că diva de aceeaşi statură, Maria Gârbovan (*Lucienne*), îl ţine la distanţă; un Marius Cisar afabil şi docil ca soţ (*Vatelin*), pândind să nu se dea în vileag relaţia lui cu amanta impulsivă (*Maggy*), Ligia Stan. O revelaţie, ca să zic aşa, mi s-a părut mie a fi silueta scundă şi la nevoie aprigă, altfel timidă şi măsurată, a lui Gabriel Costea (*Redillon*), deşi îl ştiam, dar ipostazele de taur agresiv (din dansul cu Demis Muraru) şi aceea de cotoi leşinat (de apetitul erotic insaţiabil al Armandinei) mi-au depăşit aşteptările. În aceasta din urmă m-a surprins cu alura neaşteptată de arzoaică Bianca Zurovski, după cum gesturile şi glasul metalic ale lui George Custură (*Soldignac*) au compus, parcă, un Pampon furibund. Colonelul lui Mihai Bica (*Pinchard*) vine cu galoane autoritare şi tentative de compensare virilă a handicapului consoartei, în care, prin câteva replici alandala şi stridenţe, excelează Viorica Geantă-Chelbea. S-a simţit bine în postura de cameristă Mirela Borş (*Clara*), cu haz în disponibilităţi senzuale, iar Maria Gârbovan (*Lucienne*), cu care începe şi se încheie, de altfel, comedia, şi-a fructificat înălţimea suplă, cu însuşiri alternative de distincţie şi cochetărie. Mai ignorată a fost, de autor şi de realizatori, *Clotilde Pontagnac*, deşi Oana Hodade s-a străduit s-o înfăţişeze decent şi cu discretă relevanţă.

Ultima premieră a stagiunii are loc la mijlocul lunii iulie, cu piesa unui dramaturg german, David Gieselmann: *Kolpert* (14 iulie 2012). După o comedie veselă, o comedie neagră – anunţă presa braşoveană. Regia este semnată de un tânăr cu viziuni moderne îndrăzneţe, Radu-Alexandru Nica, din Sibiu. Piesă de succes internaţional, tradusă şi montată în peste 25 de ţări, având premiera absolută la Royal Court Theatre din Londra, în anul 2000. „Ce altă comedie neagră ar putea să fie mai bună decât aceasta? Geniala piesă a lui David Gieselmann nu numai că satirizează apetitul pentru violenţă pe care-l întâlnim atât de des în filmele şi textele contemporane, dar, într-un mod bizar, chiar îl satisface“ – consemna *The Independent*, după premiera londoneză. Totul începe de la... o simplă cină. Sarah şi Ralf invită la masă un cuplu prieten: pe Edith şi pe Bastian. Nimic neobişnuit. Numai că o frază pe care Ralf o rosteşte aruncă totul în aer: „Este o greşeală să ai musafiri în ziua primei noastre crime“ – spune el, care plănuise împreună cu Sarah să se amuze pe seama invitaţilor. Şi lasă să se înţeleagă că în cufărul din cameră este ascuns cadavrul lui Kolpert, şeful celor două femei. Tresărim noi, tresar şi cei doi invitaţi. Într-adevăr, în spaţiul de joc e obiectul indicat, în care ar putea intra un om. Trebuie să precizăm că se joacă cu publicul pe scenă, amplasat mai puţin obişnuit şi cu raza vizuală cam ciuntită. Locurile sunt dispuse pe două laturi, în



Carmen MORUZ şi Virginia Itta MARCU în *Domnul Kolpert* de David Gieselmann



Carmen MORUZ, Iulia POPESCU,
Mihai BICA şi Marius CORDOŞ
în *Domnul Kolpert* de David Gieselmann

trepte, câteva la nivelul scenei, într-o parte. Spaţiul de joc e o platformă, în mijloc. Unii nu văd prea bine cufărul şi prestaţia actorilor de pe o canapea situată cu spatele la ei; alţii văd ceva din spaţiul de joc, obturat însă de o toaletă; cei de la nivelul scenei văd paravanele toaletei, dar nu şi de ce provoacă râsul cei ce intră acolo.

„Plictis, umor negru şi violenţă" – îşi intitulează cronica Mircea Morariu în revista *Teatrul* (nr. 10–11/2012, p. 205); „La limita macabrului" – titrează Alexandru Ţion în *Astra* (nr. 3–4, 2012). Comedie neagră, adică. Caietul-program ne aminteşte că termenul de *umor negru* i-a aparţinut lui André Breton, „ca reflex al cinismului, dar şi al scepticismului într-un act criminal, cu două motivaţii literare: în susţinerea victimei, prin inducerea empatiei asistenţei, caracteristică comediei negre, şi împotriva victimei, prin banalizarea şi parodierea suferinţei, cu simpatie pentru agresor şi sugestie grotescă. Replici aluzive, tonuri alternând între moderaţie şi acute, tensiune accentuată de la un moment dat. „O discuţie marcată nu doar de plictiseală, ci şi de un oarecare eliptism al ideilor; nimic nu e clar, totul e marcat de ambiguitate" – spune Mircea Morariu. Dar, „exact când eşti pe punctul să te cam plictiseşti, ţâşneşte un detaliu, o replică ce îţi stârneşte interesul." Culminând cu descoperirea cadavrului.

Prin ce ar putea fi *genială* piesa, cum consemna ziarul londonez? Tânărul Radu-Alexandru Nica răspunde întrebării formulate pentru caietul-program, în ce măsură îl interesează acest gen de text: „Nu aş putea spune că mă preocupă, în mod special, un asemenea gen de text. Cred, însă, că e important ca orice text montat să fie şi o provocare. Aparent e un text relativ uşor, pe care l-am subestimat iniţial." Atent la detalii, regizorul pare a pierde în montare coerenţa motivaţiei – observă Alexandru Ţion; îi reuşeşte însă „configurarea unei anumite atmosfere şi creşterea treptată a tensiunii dramatice [...] punându-se în evidenţă tema reală a spectacolului: violenţa". Mircea Morariu identifică în alcătuirea distribuţiei principalul mod al lui Radu-Alexandru Nica de a răspunde provocării: cu Virginia Itta Marcu în rolul *Rudy* (Curiera cu pizza), „nu numai o surpriză plăcută, ci şi o decizie utilă [...] fals-ghinionistul *Ralf* nu putea avea un interpret mai bun decât Marius Cordoş, plictiselile jucat intelectuale îi vin perfect Iuliei Popescu, statutul de *personnage-chaudière* a fost adesea şi cu succes experimentat de Mihai Bica, la fel cum e asumat şi de data aceasta, fanarea prematură şi condiţia larmoaiantă o prind pe Carmen Moruz, până şi rolul fără vorbe – rol de mort – îşi află interpretul adecvat în Relu Siriţeanu". Adaug că, în contextul piesei, singurul personaj cu o evoluţie reală, deşi moral o *involuţie*, este *Edith* (Carmen Moruz), care în final îl ucide pe Rudy. Gest neaşteptat din partea acestei făpturi docile şi timorate, influenţat de macabra ambianţă. Şi rezolvat sugestiv doar prin ridicarea cuţitului deasupra victimei, care se clatină, cu o dâră de sânge pe buze, şi iese, părăsită de puteri. Edith rămâne cu cuţitul ridicat ameninţător, ca o emblemă în piatră a flagelului ucigaş.

*

La premiera spectacolului *Kolpert*, artistul Dan Săndulescu **a** fost la teatru, şi-a văzut colegii, dar n-a rămas la reprezentaţie. Obosit, s-a aşezat undeva să se odihnească şi, în sală, scaunul lui a rămas gol... Citesc într-un ziar din 24 iulie: „Colegii l-au văzut ultima dată pe Dan Săndulescu în urmă cu două săptămâni [corect, zece zile – *n.m.*], la premiera cu care s-a încheiat stagiunea Teatrului «Sică Alexandrescu». Nimeni n-a ştiut că era ziua în care Dan Săndulescu îşi lua rămas-bun de la teatrul în care şi-a trăit viaţa. Deşi i-a salutat jovial ca de fiecare dată pe

toţi, locul lui din sală a rămas gol la spectacol. Mulţi au crezut că maestrul este doar puţin obosit, dar îl vor revedea după vacanţă“ (*Monitorul Expres*, 24 iul. 2012). N-a mai fost să fie... Sâmbătă, 21 iulie, a plecat la ceruri!

„S-a mai stins o stea a teatrului“ – titra acelaşi ziar, luni 23 iulie, cu gândul, poate, nemărturisit, la alte plecări spre cele veşnice, în mai puţin de un an, ale unor străluciţi slujitori ai scenei româneşti: Liviu Ciulei, Alexandru Tocilescu, Ştefan Radof, Emil Hossu. Dan Săndulescu era, la rândul său, un eminent mesager spiritual al artei teatrale şi cinematografice româneşti, cu 48 de ani de prezenţă neîntreruptă pe scena din Braşov şi câteva creaţii în pelicule româneşti şi străine. Peste două săptămâni ar fi împlinit 73 de ani.

În primele rânduri din cartea pe care i-a dedicat-o Steluţa Suciu, cu un titlu atât de sugestiv – *Truditor prin pulberea de stele a scenei* (Editura Orator, 2006), pe care acum o caută pe boltă, directorul Claudiu Goga scrie cu tâlc: „Există oameni care duc cu ei, în fiecare zi, o lume [...] există oameni al căror destin se poate identifica neapărat cu destinul unui teatru şi... destinul oricărui teatru este destinul lumii – adică nu cine ştie ce“ (p. 5). Destinul lui Dan Săndulescu a fost teatrul şi, aşa cum notează *Monitorul Expres*, el „şi-a dedicat întreaga carieră scenei acestui teatru. S-a îndrăgostit iremediabil de Braşov şi de publicul braşovean în cei aproape cincizeci de ani de carieră, dând viaţă la peste 120 de personaje“. „Eu joc şi pentru un singur spectator ataşat de teatru care a venit să mă vadă, pentru că a simţit că are nevoie de mine“ – mărturisea dânsul în 2006, anul apariţiei volumului (p. 12). Şi o poetică profeţie: „Peste douăzeci de ani, probabil că stând într-o rână pe un norişor, voi pluti deasupra teatrului din Braşov împreună cu alţi colegi, curioşi de ce se mai întâmplă...“ (p. 143). S-a cam grăbit!..

VI. Festivaluri

Festivalul de teatru contemporan

Ediţia I. 23–29 ianuarie 1978

„Oraşul reintră în circuitul manifestărilor de cultură teatrală, cu un festival de importanţă republicană şi cu un colocviu dedicat repertoriului modern, care atrage un mare număr de scriitori, artişti şi specialişti din toată ţara“. (Valentin Silvestru) Într-adevăr, de importanţă republicană, întrunind în şapte zile 12 spectacole din zece teatre, trei ale Naţionalelor (din Bucureşti, Craiova, Cluj-Napoca), într-o competiţie artistică evaluată de un juriu compus din 17 persoane, întregită prin dezbateri asupra spectacolelor prezentate, un colocviu final conţinând comunicări pe diverse teme de interes profesional etc.

Spectacolele au fost prezentate câte două în cinci zile, în afară de prima (festivitatea de deschidere) şi ultima (decernarea premiilor şi festivitatea de închidere). Componenţa juriului, diversificată, a cuprins profesionişti ai teatrului, amatori, activişti, reprezentanţi ai oamenilor muncii. Actorul Mircea Albulescu a fost numit preşedintele juriului, iar criticii au format grupul masiv de opt persoane.

S-au acordat următoarele premii: Cel mai bun spectacol – *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de Paul Zinder, regia Cătălina Buzoianu (Teatrul Mic); Cea mai bună opţiune repertorială din dramaturgia originală – Teatrul de Stat Târgu Mureş, secţia română (*Noaptea cabotinilor* de Romulus Guga); Cea mai bună opţiune repertorială din dramaturgia străină – Teatrul „Nottara“ (*Întoarcerea fiului risipitor* de A. P. Vampilov); Regie – Cătălina Buzoianu (*Efectul razelor gamma*...); Scenografie, ex-aequo – Romulus Peneş (*Noaptea cabotinilor*) şi Gheorghe Doroşenco (*Interviu* de Ecaterina Oproiu, Braşov); Rol masculin, ex-aequo – Liviu Manoliu (personajul XX din *Emigranţii* de Slawomir Mrožek, Bacău) şi Tarr László (*Fügedes*, *Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor* de Süto András, Târgu Mureş, Ssecţia maghiară); Rol feminin – Paula Ionescu (Reporteriţa, *Interviu*, regia Anca Ovanez Doroşenco, Braşov); Rol episodic – Costache Babii (Stângaciu, *Interviu*); Debut – Rodica Negrea (Tillie, *Efectul razelor gamma*...); Premiul special al juriului – Olga Tudorache (pentru contribuţia artistică şi pedagogică deosebită la realizarea spectacolului *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*); Diploma revistei *Teatrul* – Teatrului de Stat Târgu Mureş (pentru prezentarea a două premiere absolute cu piese originale).

Prezenţă masivă de personalităţi, program încărcat, prilej de cunoaştere şi schimb fructuos de idei. Directorul Teatrului Dramatic Braşov, Eugen Mercus,


Eugen MERCUS, Valentin SILVESTRU şi D.R. POPESCU

OASPEŢI, GAZDE...


Teodor MAZILU şi Eugen MERCUS

subliniază că Festivalul „a fost întâia manifestare de prestigiu organizată de teatrul nostru“, cu „participarea a peste 300 de invitaţi“ şi „ne permite să tragem unele concluzii în ceea ce priveşte activitatea teatrului braşovean; anume că el ocupă un rol de frunte în mişcarea teatrală naţională şi că, având «adversari» de marcă, ne-am situat, prin aprecierile obţinute în dezbateri, prin premiile dobândite, pe un loc mai mult decât onorabil“ (*Astra*, nr. 1, martie 1978).

Ediţia a II-a. 2–10 martie 1979

Iniţial, Festivalul era programat tot în ianuarie, în ultima săptămână, dar, din cauza condiţiilor atmosferice nefavorabile, s-a amânat pentru începutul lunii martie. Au figurat în program 11 spectacole de la 9 teatre, unul al studenţilor de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti, opt în concurs şi trei în afara concursului (spectacolul de închidere, cel studenţesc şi monodrama lui Darie Magheru, *Tragicul domn Ion al cămilelor*). Criticul Valentin Silvestru, unul dintre iniţiatorii şi susţinătorii acestui festival, îi releva semnificaţiile: „Afirm despre Festivalul de Teatru Contemporan de la Braşov că este o iniţiativă valoroasă, întru totul oportună din unghiul politicii teatrale actuale. El constituie o foaie de temperatură a stării dramaturgiei româneşti şi străine moderne pe scenele noastre; contribuie la stimularea opţiunilor adecvate în această parcelă repertorială, decisivă în ce priveşte angajarea în prezent a fiecărui teatru; e un autoexamen lucid al mişcării teatrale, în punctul cel mai sensibil al îndatoririlor ei culturale“ (citat din foaia revistei *Astra* dedicată Festivalului).

Componenţa juriului a cuprins acelaşi număr de membri ca la prima ediţie – 17 –, avându-l preşedinte pe actorul Ion Lucian. O mărturie impresionantă a lui Ion D. Sârbu: „Prima emoţie extraordinară este că, după câţiva ani de când nu am fost la asemenea manifestări, am întâlnit o serie întreagă de oameni, unii îmbătrâniţi, alţii foarte tineri, care în conştiinţa, în amintirea, în bucuriile mele reprezintă de fapt esenţa şi speranţa teatrului românesc.“

Premiile au răsplătit următoarele spectacole şi personalităţi: Cel mai bun spectacol – *Generoasa fundaţie* de Antonio Buerro Vallejo, regia Horea Popescu (Teatrul Naţional Bucureşti); Cea mai bună opţiune repertorială din domeniul dramaturgiei române contemporane – *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu (Teatrul Maghiar de Stat Sfântu Gheorghe); Cea mai bună opţiune repertorială din domeniul dramaturgiei contemporane străine – *Generoasa fundaţie* (T.N.B.); Regie – Alexa Visarion (*Da sau nu* de Aleksandr Ghelman, Teatrul „Giuleşti“); Scenografie – Paul Bortnovski (*Generoasa fundaţie*, T.N.B.); Rol masculin, ex-aequo – Ovidiu Iuliu Moldovan (Tomas, *Generoasa fundaţie*, T.N.B.) şi Visky Arpad (Eugen, *Noaptea pe asfalt*); Rol feminin – Coca Bloos (Dufy, *A cincea lebădă* de Paul Everac, Teatrul Dramatic Braşov); Premiul special al juriului – Sebastian Comănici (Păun, *Cer cuvântul* de Dragomir Horomnea, Teatrul „Mihai Eminescu“ Botoşani); Rol episodic, ex-aequo – Victor Ionescu (Profesorul Greavu) şi Ştefan Alexandrescu (Uică – ambii din *A cincea lebădă*), Sigrid Zacharias (Colega, *Jocul* de Ion Băieşu, Sibiu, Secţia germană); Debut – Florin Fătulescu (regie, *Alegeţi-i singuri* de Ivan Bukovčan, Petroşani); Diploma revistei *Teatrul* – Eugen Mercus (regie, *A cincea lebădă*); Diploma revistei *Vatra* – Anca Ovanez Doroşenco (regie, *Cer cuvântul*); Diploma revistei *Astra* – Emil Bârlădeanu (Groza, *Scaunul* de Tudor Popescu, Constanţa); Diploma specială A.T.M. – Studioul I.A.T.C. (realizarea remarcabilă a spectacolului *A treia ţeapă* de Marin Sorescu în premieră absolută, regia asist. univ. Ion Caramitru); Menţiune – Judit Fekete Kotay (decoruri, *Jocul*, Sibiu, Secţia



Dumitru SOLOMON, Marin SORESCU

OASPEŢI...


Tudor POPESCU şi Doina MODOLA

germană). Costache Babii le-a dedicat o epigramă studenţilor din *A treia ţeapă* (ştie el ce ştie!): „Institutul îi învaţă/ Pe cei ce vor fi actori/ Cum să stea o oră-n ţeapă/ ca în teatru... uneori!“ (din foaia revistei *Astra*).

Ediţia a III-a. 21–29 martie 1980

Eugen Mercus, directorul Festivalului şi al Teatrului, a fost întrebat de ce crede că a fost ales Braşovul să găzduiască această importantă manifestare: „Pentru că acest festival s-a născut la Braşov din iniţiativa, strădania şi la propunerea noastră. Pentru că Teatrul Dramatic din Braşov s-a afirmat în ultimii ani ca o instituţie de cultură în plină dezvoltare, cu oameni entuziaşti, dispuşi să-şi pună la «bătaie» priceperea şi timpul pentru o cauză care e a întregii noastre mişcări teatrale [...], pentru că Braşovul e un vechi oraş de cultură, un oraş cu oameni ospitalieri, iar prin poziţia lui geografică, oraşul parcă e făcut să fie gazdă a unor mari festivaluri“. (*Astra*, martie 1980, supliment)

Juriul compus din 15 membri a avut în componenţă un regizor, Horea Popescu, ales preşedinte.

S-au decernat următoarele premii: Cel mai bun spectacol, ex-aequo – *Haina cu două feţe* de Stanislav Stratiev (regia Alexandru Tocilescu, Teatrul „Giuleşti“) şi *Soldatul necunoscut şi soţia lui* de Peter Ustinov (regia Eugen Mercus, Teatrul Dramatic Braşov); Cea mai bună opţiune repertorială din dramaturgia română contemporană – *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu (Teatrul German Timişoara); Cea mai bună opţiune repertorială din dramaturgia străină contemporană – *Haina cu două feţe* de Stanislav Stratiev (Teatrul „Giuleşti“); Regie, ex-aequo – Florin Fătulescu (*Pluta meduzei* de Marin Sorescu, Petroşani) şi Cristian Hadji Culea (*Evul mediu întâmplător* de Romulus Guga, Teatrul Mic); Scenografie, ex-aequo – Virgil Miloia (*Soldatul necunoscut şi soţia lui*, Teatrul Dramatic Braşov) şi George Doroşenco (*Scoica de lemn* de Fănuş Neagu, Teatrul „Nottara“, şi *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*, Teatrul German Timişoara); Rol masculin – Mihai Stan (Funcţionarul, *Haina cu două feţe*); Rol feminin – Leopoldina Bălănuţă (Victoria, *Evul mediu întâmplător*); Rol secundar, ex-aequo – Mircea Andreescu (Inventatorul, *Soldatul necunoscut şi soţia lui*, Braşov), Makra Kajos (Rebelul, aceeaşi piesă, Teatrul Maghiar Timişoara); Debut, ex-aequo – Micaela Caracaş (Lisbeth, *Floriile unui geambaş* de Sütö András, Teatrul Naţional Târgu Mureş) şi Mirela Cioabă (Femeia, *Pluta meduzei*, Petroşani); Premiul special al juriului pentru prezentarea unei premiere absolute – Teatrul „Nottara“ (*Scoica de lemn* de Fănuş Neagu); Diploma revistei *Teatrul* – Costache Babii (Dromichaites, *Muntele* de D. R. Popescu, Braşov); Diploma revistei *Astra* – Sinka Karoly (Arhiepiscopul, *Soldatul necunoscut şi soţia lui*, Teatrul Maghiar Timişoara); Diploma revistei *Vatra* – Octavian Dibrov (scenografia, *Evul mediu întâmplător*); Diploma revistei *Ateneu* – Gheorghe Dănilă (Dincu, *Cuibul* de Tudor Popescu, Piatra Neamţ); Diploma A.T.M. – Eugenia Balaure (Frâncu, *Cuibul*); Menţiuni, ex-aequo – Brandi Barasch (regie, *Jocul vieţii şi al morţii...*, Teatrul German Timişoara), Luminiţa Blănaru (Soţia, *Soldatul necunoscut...*, Braşov), Dan Ivănescu (Müller, *Floriile unui geambaş*, Târgu Mureş).

Florin Fătulescu ţine să precizeze, în acelaşi supliment al revistei *Astra*: „Consider întâlnirea cu textul dramaturgic al lui Sorescu drept o întâlnire cu un vestitor despre care nu ştii ce veste fericită (sau nu!) îţi aduce.“ Şi un amical catren pentru premiul de debut obţinut de el în 1979 şi cel de regie la actuala ediţie: „După premiul – ştim noi care/ Nu şi-a tras pe turtă spuza,/ Ci spre-o nouă consacrare/ A încălecat... «meduza»“.


Romulus GUGA și Cristian HADJI CULEA

OASPEŢI...


Ion LUCIAN, Oana PELLEA, Ion COJAR

Ediţia a IV-a. 4–11 aprilie 1981

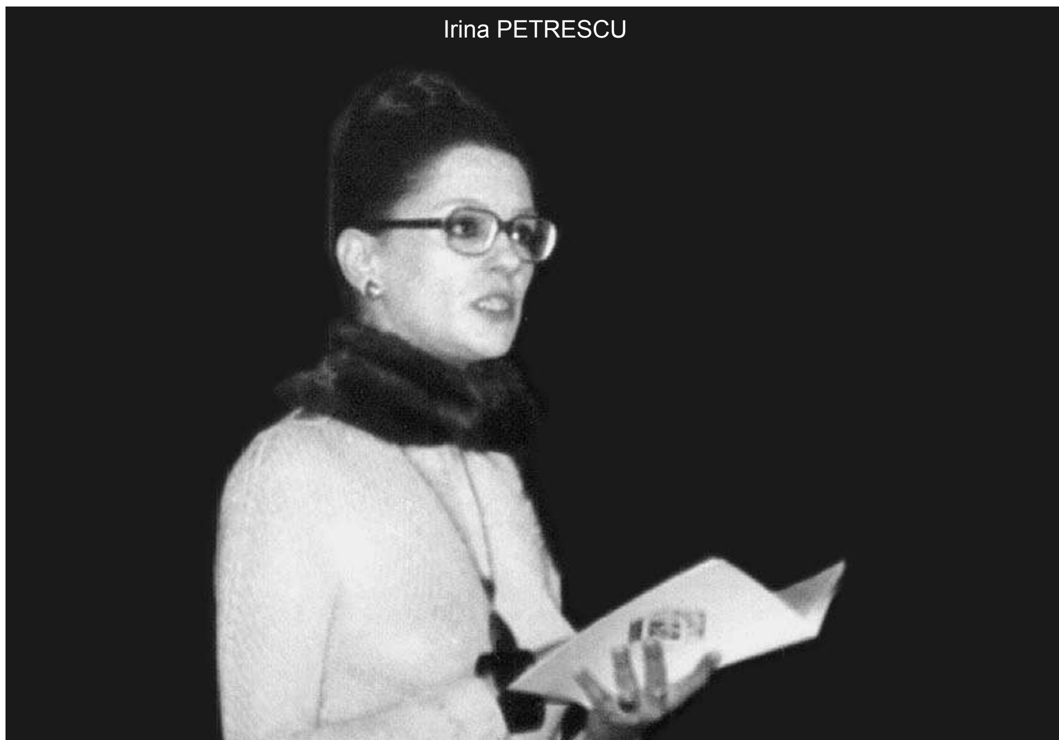
Această a patra ediţie e a treia de primăvară şi a adus, în ambianţa ceremonioasă a manifestării, odată cu parfumul florilor proaspete minunat colorate de scenografa Natură, şi câteva inedite modificări în practica desfăşurării sale. O primă surpriză a constituit-o înlocuirea obişnuitului juriu numeros, alcătuit din persoane din domeniu, ziarişti, activişti şi amatori, prin constituirea unui aşa-zis *juriu al publicului*, care să aprecieze şi să decidă distincţiile. Premiile să fie acordate, adică, de cei cărora le este dedicată manifestarea. Şi s-a constituit astfel un juriu compus din 30 de persoane, de cele mai diferite profesiuni. Cum spunea comentatorul revistei de specialitate, Constantin Radu-Maria: „Spre deosebire de ediţiile precedente, la această ediţie au fost acordate distincţii de către un juriu compus din spectatori, pornindu-se de la ideea că, în fond, spectacolele sunt pentru spectatori şi, prezentându-le problemele vieţii lor, ele devin, în felul acesta, valori etice care le aparţin sufleteşte.“ Mă rog, frumos spus, dar fals: raţionamentul e forţat şi, după cum se va vedea, experienţa va fi abandonată la celelalte ediţii. A doua noutate a constituit-o înlocuirea premiilor cu aşa-zisele diplome de popularitate. A treia a fost momentul generos şi impresionant al spectacolului de încheiere, cu evoluţia jubiliară a absolvenţilor I.A.T.C. din 1956, aşa-zisa promoţie sau generaţie „de aur“, la 25 de ani după debutul profesionist.

Spectacolele programate au fost echitabil împărţite între piesele româneşti şi străine: câte cinci din fiecare. La un colocviu pe tema personajului dramatic, a suscitat cele mai multe discuţii *Mormântul călăreţului avar* de D. R. Popescu. Deosebite aprecieri a formulat Laurenţiu Ulici la adresa versiunii scenice a lui Mircea Marin, care a reţinut „din aglomeraţia factologică a textului dramaturgic secvenţele menite să ilustreze, în primul rând, tensiunea şi dinamica sinuoasă, «contradictorie a epocii»“, fixând „cu bună intuiţie a subtextului […] polii relativ stabili ai «planetei» de tumult revoluţionar: ţăranca *Maria*, mască a perenităţii unui fel de a simţi şi a gândi consacrat de o întreagă istorie (nuanţat şi mereu expresiv interpretată de această excelentă actriţă care e Geta Grapă) şi nebunul Ulă, variantă autohtonă a bufonului shakespearian“ (*Drum nou*, 12 apr. 1981).

S-au acordat, deci, diplome de popularitate. Şapte. Cel mai bun spectacol – *Mormântul călăreţului avar* de D. R. Popescu, regia Mircea Marin (Teatrul Dramatic Braşov); Spectacolului – *Nu ne naştem toţi la aceeaşi vârstă* de Tudor Popescu, regia Dinu Cernescu (Teatrul „Giuleşti“); Spectacolului – *Judecată în noapte* de Antonio Buerro Vallejo (Teatrul „Bulandra“); Regie – Mircea Marin (*Mormântul călăreţului avar*, Braşov); Scenografie – Mihai Mădescu (*Mormântul călăreţului avar*); Rol feminin – Geta Grapă (Maria – *Mormântul călăreţului avar*); Rol masculin – Valeriu Dogaru (Nebunul, *Moartea accidentală a unui rebel* de Dario Fo, Teatrul Naţional Craiova).

Constantin Radu-Maria regretă ignorarea de către acest juriu neprofesionist a spectacolului *Noi, subsemnaţii* de Aleksandr Ghelman, „aplaudat frenetic de public“. La rândul meu, deplâng omiterea unei excepţionale interpretări a unui rol masculin (*Bască*) de către actorul Costache Babii, numai pentru motivul că improvizatul juriu n-a cunoscut, cred, formula împărţirii egale a unei distincţii, prin menţiunea *ex-aequo*!

În ultima seară, braşovenii au avut parte de spectacolul inedit al aniversării promoţiei 1956 a I.A.T.C., la 25 de ani de la absolvire. „Idee emoţionantă, iniţiativă demnă de aplauzele noastre“ – menţiona *Drum nou* (12 apr. 1981). În regia colegului Ior Dan Puican (cunoscut braşovenilor ca actor al teatrului local în primii lui ani), au urcat pe scenă componenţii celor două clase de actorie – clasa profesor



Irina PETRESCU

OASPEŢI...



Amza PELLEA, Dumitru SOLOMON şi Radu F. ALEXANDRU

A. Pop Marţian (Mircea Albulescu, Ion Buleandră, Flavia Buref, Victoriţa Dobre, Nicolae Enache-Praida, George Ferra, Nicolae Floca-Acileni, Draga Olteanu-Matei, Elena Nica-Dumitrescu, memorabilul Amza Pellea, Silvia Popovici, Dan Puican însuşi, Emil Reus, Ion Săsăran, Silviu Stănculescu) şi clasa profesor Beate Fredanov (Valeriu Arnăutu, Sanda Băncilă, Victor Odillo Cimbru, George Constantin, Gheorghe Cozorici, Stelian Cremenciuc, Eugenia Laza, Valeria Matei, Constantin Rauţchi, Victor Rebengiuc, Dumitru Rucăreanu, Sanda Toma, Eugen Todoran, Anca Vereşti). Întâlnire repetată în 1993 la Târgu Mureş şi înregistrată la televiziune în regia lui Eugen Todoran, şi în 1997 la Craiova, în aceeaşi regie şi de asemenea înregistrată. Spectacole de aproape trei ore, cu săli pline, emoţie, entuziasm şi nostalgie generală. A mai fost o întâlnire la Craiova în 2006, cu efectiv redus (vreo 11) şi veneraţie pentru cei ce s-au dus „într-un teatru ceresc“!

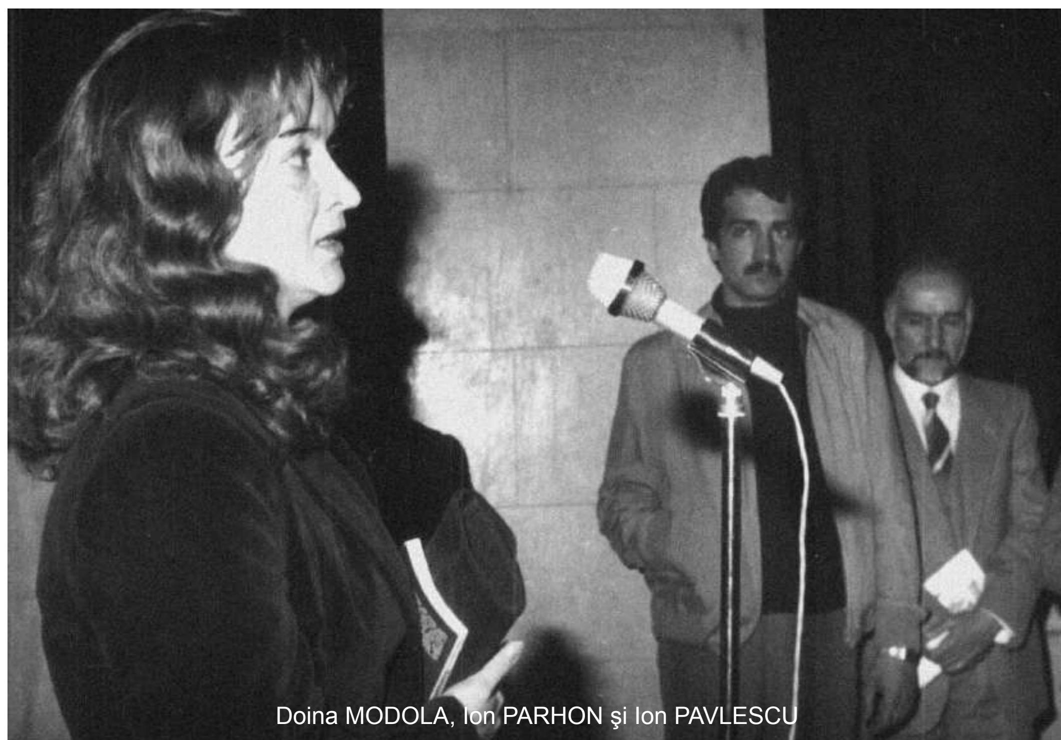
Ediţia a V-a. 10–18 aprilie 1982

Cu zece spectacole în program (unsprezece, dacă socotim prezentarea unei piese şi într-o variantă de exerciţiu actoricesc a studenţilor I.A.T.C. – *Între etaje* de Dumitru Solomon), ediţia a V-a s-a prezentat promiţător şi în bună parte la nivel remarcabil.

La festivitatea inaugurală, dramaturgul Romulus Guga, în calitate de preşedinte al juriului compus din 16 persoane (redevenit oficial, în buna tradiţie a primelor trei ediţii), a ţinut să-l şi prezinte publicului,

Participarea teatrelor a fost în majoritate a acelora din ţară (nu spun provincie), Capitala prezentându-se cu două: Teatrul de Comedie, cu spectacolul *Turnul de fildeş* de Viktor Rozov, regia Ion Cojar, şi Teatrul „Nottara“, cu spectacolul de anvergură artistică realizat de Dan Micu, *Karamazovii* de Dostoievski, dramatizare de Horia Lovinescu şi Dan Micu („o remarcabilă operă teatrală“ – scrie cronicarul Ermil Rădulescu, în *Drum nou* din 15 aprilie –, spectacol „adânc, grav, tulburător“). Adaug şi un al treilea, al studenţilor I.A.T.C., cu momente de exerciţiu în arta improvizaţiei, pe textul lui Dumitru Solomon, *Între etaje* (prezentate cu fantezie, ca o lecţie deschisă a profesorilor Ion Cojar şi Amza Pellea). Celelalte teatre au fost cinci din Ardeal şi Banat, iar două din Moldova.

Nu e de mirare faptul că, în acest context, juriul a apreciat *Karamazovii* de la Teatrul „Nottara“ drept cel mai bun spectacol („momentul cel mai de sus al Festivalului“, conform lui Ermil Rădulescu) şi l-a distins cu premiul respectiv, atribuindu-i premiul pentru regie lui Dan Micu (ex-aequo cu Ion Cojar, pentru *Între etaje* de la I.A.T.C.) şi premiul pentru scenografie lui Dragoş Georgescu. Rol masculin, ex-aequo – Ion Lucian (Sudakov, *Turnul de fildeş* de Viktor Rozov, Teatrul de Comedie) şi Cornel Popescu (Nebunul*, Moartea accidentală a unui rebel* de Dario Fo, Teatrul Naţional Târgu Mureş, Secţia română). (De regretat absenţa lui Alexandru Repan, excepţional în Ivan Karamazov.) Rol feminin, ex-aequo – Victoria Cociaş Şerban (Elisabeth, *Cine sunt eu?* de Edward Albee, Teatrul Dramatic Braşov) şi Magda Catone (Madam Trifoi, *Între etaje*, I.A.T.C.). Rol episodic – Costache Babii (Teodorescu, *Între etaje*, Braşov); Cea mai bună opţiune repertorială în domeniului dramaturgiei româneşti contemporane – Teatrul Dramatic Baia Mare (*Matca* de Marin Sorescu); Diploma revistei *Teatrul* – Sergiu Savin (regie, *Casa evantai* de Marin Sorescu, Oradea); Diploma revistei *Astra* – Stela Popescu (Valentina Dmitrievna, *Turnul de fildeş*); Diploma revistei *Vatra* – Vasile Constantinescu (Moşul, *Matca*); Diploma specială A.T.M. – Teatrul Dramatic Braşov, pentru prezentarea în festival a două premiere absolute; Menţiuni, ex-aequo –


Doina MODOLA, Ion PARHON şi Ion PAVLESCU

OASPEŢI


Florica ICHIM şi Camelia CĂLIMAN

Consuela Darie (Iulia, *Turnul de fildeş*) şi Gabor Kazinczy (decorul la *Adam şi Eva* de Peter Hacks, Timişoara, Teatrul German).

Dinu Kivu declară, într-un moment în care asemenea întruniri artistice naţionale s-au extins şi în alte localităţi (Piatra Neamţ, Bârlad, Satu Mare, Timişoara, Oradea, Piteşti): „Un lucru este cert: publicul din oraşele-gazdă ia cu asalt sălile în care au loc aceste festivaluri." Iar Mircea Ghiţulescu afirmă „Ştiu că sunt şi astăzi, după mai mulţi ani de succese incontestabile, adversari ai festivalurilor de teatru, care, în general, nu se pricep să vadă interesul general, câştigul obştesc şi cultural care se ascunde în spatele persoanei sau persoanelor care şi-au făcut un binemeritat renume din conceperea şi organizarea acestor serioase confruntări teatrale. Mi-ar fi imposibil şi nici nu m-aş simţi liniştit dacă n-aş recunoaşte public că fără Valentin Silvestru, de exemplu, festivalurile noastre de teatru n-ar fi ajuns să constituie acest sistem complex, divers, mobil şi seducător de cultură teatrală." (*Teatrul*, nr. 10/1982)

Ediţia a VI-a. 4–8 aprilie 1984

Programată la doi ani după cea anterioară (din motive financiare, fireşte, dar mai ales politice), această ediţie a întrunit ceva mai puţine spectacole în concurs: doar opt. În încheiere, după festivitatea de decernare a premiilor, s-a jucat spectacolul Teatrului Mic, *Nişte ţărani*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul lui Dinu Săraru.

Prima impresie este aceea a unei reprezentări mai palide a eşantionului de teatru contemporan, şi nu neapărat din pricina unei dominaţii a dramaturgiei străine, cât din aceea a ecoului mai redus al celei autohtone.

În cunoştinţă de cauză cu suspiciunile oficiale, unii comentatori prezenţi au ţinut să elogieze iniţiativa organizării acestui festival şi să-i susţină valoarea culturală. Astfel, Marius Robescu declara pentru *Drum nou* (8 aprilie 1984): „Ajuns la a VI-a ediţie, Festivalul de Teatru Contemporan de la Braşov îşi dovedeşte importanţa culturală şi artistică, nu doar în frumosul centru care-l găzduieşte, ci în general, pentru întreaga viaţă teatrală a ţării." La rândul ei, Florica Ichim evidenţiază, în acelaşi cotidian: „Ştim cu toţii că mişcarea noastră teatrală rămâne cu fruntea sus în orice confruntare cu mişcarea teatrală din lume. [...] Acum, la Braşov, patru din cele şapte piese ale concursului sunt premiere absolute ale stagiunii, sunt texte la primele şi cele mai importante contacte cu publicul, contacte ce le vor stabili, poate, destinul în lumea literelor române. Dintre regizori, şase aparţin tinerei generaţii. Este un prilej deosebit de a vedea în ce punct se află şi încotro merge mişcarea teatrală şi cum arată creatorii pe care ne putem bizui."

La această ediţie a stârnit controverse şi suspiciuni piesa lui Ion D. Sârbu, *Plautus şi fanfaronii*, considerată formală şi elitistă, joc alegoric bizar, fără mesaj clar mobilizator, ceea ce a determinat venirea grabnică, a doua zi, a vicepreşedintelui C.C.E.S., Tamara Dobrin, şi a dramaturgului dispus să susţină cauza orientării partinice, Paul Everac. Criticile sentenţioase, de o deşănţată demagogie, au produs printre participanţi efecte sumbre, intervenţii polemice şi încercări de redresare. Probabil că la acest moment se referă actriţa Maya Indrieş în interviul Steluţei Suciu din 2007, când spune: „Îmi amintesc de disputa dintre Valentin Silvestru şi Paul Everac, de luările de cuvânt ale lui I. D. Sârbu sau nemaipomenitele poante ale lui Mazilu. N-am să uit una din ele: «Acum nici viitorul nu mai e ce-a fost»". (*Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, nr. 5–6/2007, p. 3)

Juriul, compus din 9 persoane, l-a avut pe Mircea Albulescu preşedinte.


Alice GEORGESCU, Sebastian Vlad POPA, Mişu FOTINO, Dumitru SOLOMON (sus)
Mircea GHIŢULESCU, Doina MODOLA şi Cristina DUMITRESCU (jos)

JURAŢII...


Valentin SILVESTRU, Eugen MERCUS, Romulus GUGA,
Victor BIBICIOIU şi Alexandru TOCILESCU

Premiile acordate: Cel mai bun spectacol, ex-aequo – *Trestia gânditoare* de Theodor Mănescu, regia Silviu Purcărete (Teatrul Foarte Mic) şi *După pauză începe războiul* de Oldrich Danek, regia Magdalena Klein (Teatrul Maghiar de Stat Timişoara); Premiul special al juriului – *Politica* de Theodor Mănescu, regia Florin Fătulescu (Teatrul Dramatic Braşov); Cea mai bună opţiune repertorială din dramaturgia română contemporană – *Rugăciune pentru un disc-jockey* de D.R. Popescu (Teatrul Naţional Iaşi). (Premiul pentru dramaturgie străină nu s-a acordat.) Regie – Magdalena Klein (*După pauză începe războiul*); Scenografie, exaequo – Viorica Petrovici şi Octavian Dibrov (*Trestia gânditoare*), Flavia Barbacaru (*Rugăciune pentru un disc-jockey*); Rol masculin, ex-aequo – Sinka Karoly (Vladimir Benda, *După pauză începe războiul*) şi Dionisie Vitcu (Noe, *Rugăciune pentru un disc-jockey*); Rol feminin – Virginia Itta Marcu (Bătrâna, *Politica*); Rol episodic – Maya Indrieş (Sora, *Politica*); Debut – Dan Horia Chinda (scenografie, *După pauză începe războiul*); Diploma revistei *Teatrul* – Bogdan Ulmu (regie, *Soldatul şi filozoful* de Dumitru Solomon, Teatrul German de Stat din Timişoara); Diploma revistei *Astra* – Nicolae Pomoje (Bărbatul, *Trestia gânditoare*); Diploma revistei *Tribuna* – Dan Dobre (Bărbatul, *Politica*); Menţiune specială a juriului şi diploma Studioului de radio şi televiziune Iaşi – Jean Lorin Florescu (Bătrânul, *Trestia gânditoare*); Menţiuni, ex-aequo – Olimpia Damian Ulmu (scenografie, *Soldatul şi filozoful*) şi Doina Deleanu (Valeria, *Rugăciune pentru un disc-jockey*);

Ediţia a VII-a. 13–19 octombrie 1986

Programată tot la doi ani faţă de precedenta, ediţia a şaptea şi-a schimbat anotimpul (din primăvară în toamnă) şi denumirea (nu s-a mai numit Festival, ci Gală: Gala Teatrului Contemporan). Nu cunoaştem motivele, aşa că eventuala noastră supoziţie (că ar exista un singur festival naţional, *Cântarea Românei*) ar fi nesigură. O aluzie, totuşi, am putea găsi în cuvintele noii Preşedinte a Comitetului Judeţean de Cultură şi Educaţie Socialistă, Carmen Dobrescu, din caietul Galei, care spune că suita de manifestări va avea „un caracter de lucru, atributul unei laborator de creaţie, de cercetare [...] Căci, cu toate că Gala de teatru contemporan reprezintă un eveniment deosebit în viaţa cetăţii, ea nu are un caracter festivist“. Iar cu doi ani în urmă, în *Astra* (mai 1984), se spunea clar despre festivalurile teatrale că sunt „părţi componente ale marelui Festival Naţional «Cântarea României»“. În afara acestor modificări formale, manifestarea artistică şi-a păstrat caracterul de confruntare valorică a unor opţiuni dramaturgice de rezonanţă actuală şi a unor transpuneri scenice de expresivitate artistică mai mult sau mai puţin inspirată, fiind mai diversificată şi mai bogată în oferte şi experienţe creatoare faţă de cea din 1984.

Constantin Radu-Maria consideră că acest grupaj de spectacole, împreună cu *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu, „se încadrează în ceea ce numim îndeobşte stil. Sunt spectacole [...] de înaltă profesionalitate, vădind o citire nu numai analitică şi coerentă a textului, dar chiar profundă“ (*Teatrul*, nr. 11–12/1986). Merită să reproduc subtilele reflecţii ale lui Ermil Rădulescu despre excepţionala parabolă filosofică *Arca bunei speranţe* de I. D. Sârbu, prezentată de Teatrul Dramatic din Braşov în regia lui Florin Fătulescu: „Un Noe regândit de dramaturg ca avertizând despre scufundarea în neant, dar şi despre şansa salvării prin raţiune şi bună înţelegere între oameni [...] personajele, rupte din mitologie, sunt contemporaneizate cu măsură, figurând întruchipări cu larg subînţeles. Bătrânul *Noe* şi Bătrâna *Noa* (găsind interpreţi de expresivitate şi ardent joc actoricesc în Mircea Andreescu şi



PROMOŢIA DE AUR

OASPEŢI...



Mircea MARIN, Victor PARHON, Ermil RĂDULESCU

Geta Grapă) ne apar ca «părinţii» marilor încercări de redresare a corăbiei şi corăbierilor. *Jafet* primeşte turnura insului ce a renunţat la bătălia pentru impunerea sensurilor fireşti ale vieţii, preferând «euforia» uitării, şi este meritul tânărului actor Ioan Georgescu de a-l configura în tuşe inspirate, privind evanescent spre *Ara*, imaginată cald, sensibil, cu farmec de Luminiţa Blănaru, şi spre *Protos*, cel care va trebui reînvăţat să fie om, în pantomimă fină, de mare har siluetat de George Tudor. La polul opus, maleficii ameninţători prin sadica inconştienţă ridicată la grad de «ştiinţă», Radu Negoescu (*Ham*) şi Doru Ana (*Sem*), transmiţând frisonul unei răceli de moarte." Exemplară elocvenţă critică. Nedumeriri îmi provoacă, însă, descrierea decorului (scenograf Adrian Tatu) – „o punte a speranţei", înţeleg, dar de ce „o burtă de balenă care nu poate măcina totul"? –, ca şi interpretarea finalului – „la roata vieţii împingându-se cu greu, cu osârdie", astfel spectacolul având „un sens luminos; prin hublouri se vede că lupta, încleştarea continuă" (*Drum nou*, 19 oct. 1986). Eu ştiam că prin aşa-zisele „hublouri", din subsolul punţii care se roteşte ameţitor, privesc personajele cu gesturi disperate de ajutor, de salvare din oceanul cosmic, final de un cutremurător sens tragic. S-a schimbat oare tocmai acest sens?

S-au produs comentarii mai multe şi mai consistente despre reprezentaţiile Galei, la un nivel mai incitant, parcă, faţă de ediţiile anterioare. Premiile Galei debutează, însă, cu o stupidă anomalie: anonimatul impus realizatorului *celui mai bun spectacol*, Florin Fătulescu, căruia nu i s-a pronunţat oficial numele, pentru că şi-a depus actele în vederea plecării în străinătate, la soţia sa! Şi, după cum s-a putut observa, nici în comentariile publicate nu i s-a menţionat numele.

Premiile: Cel mai bun spectacol – *Arca bunei speranţe* de Ion D. Sârbu, regia Florin Fătulescu (Teatrul Dramatic Braşov); Premiul special al juriului – *Timp şi adevăr* de Eugenia Busuioceanu, regia Constantin Codrescu (Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe); Regie – Dominic Dembinski (*Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu, Constanţa); Scenografie – Constantin Ciubotaru (*Aceşti îngeri trişti*, Constanţa); Rol masculin – George Tudor (Protos, *Arca bunei speranţe*); Rol feminin – Olga Tudorache (Elena Domnişor, *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, regia Sanda Manu, Teatrul „Giuleşti"); Rol episodic – Ion Punea (Prorectorul, *Concurs de împrejurări* de Adrian Dohotaru, regia Nicolae Scarlat, Teatrul „Nottara"); Debut – Mihai Constantin Ranin (regie, *Nisipuri mişcătoare – Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu, Sibiu, Secţia germană); Distincţii pentru promovarea dramaturgiei originale: Diploma juriului şi diploma revistei *Tribuna* – Teatrul „Nottara" (*Concurs de împrejurări*); Diploma revistei *Teatrul* – Teatrul Dramatic Brăila (*Pânda* de Ion Băieşu, regia Constantin Codrescu); Diploma revistei *Astra* – Csapó György (Victor Dumbravă, *Timp şi adevăr*); Diplome ale juriului: Ioana Citta Baciu (Florica, *Dulcile, amare bucurii* de Tudor Popescu, regia Dina Cocea, Galaţi); Lică Gherghilescu, debut (Ion, *Aceşti îngeri trişti*); Adrian Tatu, debut (scenografie, *Arca bunei speranţe*); Menţiuni – Valeriu Dogaru (El, *Cerul înstelat deasupra noastră* de Ecaterina Oproiu, regia Remus Mărgineanu, Craiova) şi Catrinel Dumitrescu (Helea, *Melodie varşoviană* de Leonid Zorin, regia Victor Tudor Popa, Cluj-Napoca).

Preşedinta juriului, Cătălina Buzoianu, declara presei locale: „Putem conchide că această gală şi-a atins scopul, constituindu-se ca un eveniment teatral al anului [...] Din punct de vedere regizoral, au fost piese care pot fi considerate ca epuizate, altele, în schimb, dobândind valenţe noi prin inventivitatea regizorală." Cum am zice, fructuos *laborator de creaţie*! Colegi de juriu: Petre Gheorghiu-Dolj, Mircea Radu Iacoban, Emilia Jivanov, Virginia Itta Marcu, Emil Poenaru, Paul Tutungiu, Alexa Visarion.


Margareta BĂRBUŢĂ şi DInu CHIVU

OASPEŢI...


Alexandru TOCILESCU şi Tudor POPESCU

Şi totuşi... Totuşi, următoarea ediţie are loc abia peste şapte ani! Manifestarea care a întrunit atâtea sufragii favorabile – artistice, publice, de idei şi experienţă – se întrerupe pe timp îndelungat. Din motive financiare, în primul rând. În al doilea rând, din motive politice. Relatează Steluţa Suciu: „Oamenii de teatru, într-o înţelegere tacită, se întâlneau la Braşov, aduceau spectacole de mare valoare, nu lipsite de «şopârle» aplaudate la scenă deschisă. Aveau loc colocvii, unele cu propuneri îndrăzneţe, care nu dădeau bine în faţa responsabililor culturali ai regimului. Am rememorat, împreună cu Maya Indrieş, momente pline de haz, altele cu gust amar, petrecute la întâlnirile nocturne de la clubul Festivalului, amenajat la parterul teatrului. Câte poveşti, câte bancuri fără «perdea», a se citi politice, nu se auzeau pe la mese, câte întâmplări de-acum intrate în istoria teatrului. Multă bătaie de cap aveau «tovarăşii» cu artiştii, cam slobozi la gură în faţa unui pahar, care dezlega limba. Şi uite aşa, în fiecare dimineaţă Eugen Mercus era chemat la Judeţeana de Partid şi atenţionat. [...] Pentru a nu mai crea încurcături, partidul a întrerupt Festivalul în 1986. Prea mirosea a libertate la Teatrul din Braşov". (*Străzi, case, oameni din Braşov*, Editura Foton, 2011, pp. 293, 294)

Ediţia a VIII-a. 21–30 aprilie 1993

Festivalul de Teatru Contemporan se reia sub directoratul lui Alexa Visarion, cu o ambiţioasă extensie internaţională. Unsprezece spectacole cu trupe din opt ţări, în zece seri de teatru. Cu o primă seară surprinzătoare, prin spectacolul basarabenilor *Regele moare* de Eugen Ionescu – Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău –, cu un Petru Vutcărău de zile mari în rolul lui Béranger! O reîntâlnire cu Florin Fătulescu în seara a patra – *Nu daţi vina pe beduini* de R. D. Dubois, Stages Theatre Center, Hollywood, SUA – şi o explozie de ingeniozitate în seara a şasea, cu *Elixirele dragostei* de Carlo Boso, după Carlo Gozzi – Teatrul „Tag", Veneţia (ritm îndrăcit pe scenă, hohote de râs nestăpânite în sală, captivarea deplină a privitorilor şi auditoriului prin plurilingvism, poante, năstruşnicii, acrobaţie; o mostră de *commedia dell'arte* de cea mai pură extracţie peninsulară).

Juriul, cu Dumitru Solomon preşedinte şi cu patru critici, printre care englezoaica Claudia Woolgar, a acordat următoarele distincţii: Marele premiu „I. L. Caragiale": *Elixirele dragostei* (Teatrul „Tag" din Veneţia); Premiul de regie „Sică Alexandrescu": Florin Fătulescu (*Nu daţi vina pe beduini*, Stages Theatre Center din Hollywood); Premiul „Alexandru Giugaru" de interpretare masculină: Petru Vutcărău (Béranger – *Regele moare*, Chişinău); Premiul „Aura Buzescu" de interpretare feminină – Denise Stoklos (Mary şi Elisabeta – *Denise Stokos în Mary Stuart*, São Paulo); Trofeul „Grimma" pentru originalitate, oferit de cotidianul braşovean *Alternativa*: Tompa Gabor (*Cântăreaţa cheală*, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca).

Nici până astăzi trupa din Veneţia nu şi-a încasat premiul, pentru că n-a fost a unui teatru stabil, ci cu actori din diferite zone (europene şi chiar africane), angajaţi doar pentru acest spectacol. Reprezentaţia de la Braşov a fost ultima din contract şi interpreţii s-au risipit.

Ediţia a IX-a. 7–16 iunie 1994

Directorul Teatrului şi al Festivalului e acum actriţa Paula Ionescu, care invită spectatorii la cea de-a IX-a ediţie a Festivalului Internaţional de Teatru Contemporan. Dacă în prima zi, la ceremonia de deschidere, publicul a fost ţinut la uşă, pe ploaie, o jumătate de oră (nu ştim de ce...), în ultima zi, cu soare, înainte de ceremonia de


Ludmila PATLANJOGLU şi Alice GEORGESCU

OASPEŢI...


Elena DELEANU, Mira IOSIF şi Tudor STERIADE

închidere, spectatorii au asistat la un moment deosebit: dezvelirea plăcii cu noua denumire a instituţiei – Teatrul „Sică Alexandrescu" (16 iunie 1994).

Juriul, compus din regizorul Mircea Cornişteanu (preşedinte), două actriţe – Magda Catone şi Rodica Mandache –, un estetician – Victor Ernest Maşek – şi un teatrolog – Doina Modola –, a atribuit următoarele distincţii: Marele Premiu, pentru cel mai bun spectacol: *Mincinosul* de Carlo Goldoni (Teatrul „Odeon"); Premiul de regie „Sică Alexandrescu": Vlad Mugur (*Mincinosul*, Teatrul Odeon); Premiul de interpretare feminină „Geta Grapă": Paula Ionescu (Elisabeta I – *Elisabeta, din întâmplare o femeie* de Dario Fo, Braşov); Premiul de interpretare masculină „Mişu Fotino": Horaţiu Mălăele (Lelio – *Mincinosul,* Teatrul „Odeon"); Premiul special de interpretare masculină, acordat de Fundaţia „Alexandru Giugaru" – ex-aequo: Mircea Andreescu (Dottore din *Mincinosul*, domnul Ford din *Nevestele vesele din Windsor*) şi Ion Sapdaru (Emilian – *Proştii sub clar de lună*, Iaşi).

Ediţia a X-a. 7–17 aprilie 1995

A fost poate cea mai lungă ediţie: 11 zile, cu 19 spectacole în program. Tot cu caracter internaţional, prin prezenţa a două trupe din capitalele ţărilor vecine, Chişinău şi Budapesta. În cuvântul de bun venit, directorul Festivalului şi directorul adjunct al Teatrului, Iosif Olariu, consideră a zecea ediţie drept eveniment jubiliar.

Cu doar două spectacole în afara concursului (*Şi a venit îngerul* Gabriel García Marquez şi *Pescăruşul*, de la Teatrul Mic), juriul a avut serios de deliberat asupra celorlalte 17, dintre care unele s-au situat, prin valoarea montărilor şi prestanţa interpretativă, la un nivel artistic superior, două fiind chiar de excepţie şi producând juriului încinse polemici şi bătăi de cap toată noaptea. (În măsură să-l ţină în alertă şi tensiune pe secretarul literar Dimitrie Roman – responsabil cu foaia Festivalului –, dator la rândul lui să-i ţină treji pe tipografii nervoşi, pentru publicarea premiilor, care nu se anunţau încă.) Motivul polemicii nocturne: atribuirea Marelui Premiu unuia dintre spectacolele *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* şi *Săptămâna luminată*, clujenii din juriu – Doina Modola şi Mircea Ghiţulescu – ţinând să fie distins ultimul, cu îndreptăţit temei pentru originalitate şi simbolistică modernă, dar întemeiate fiind şi argumentele celorlalţi, de relevanţă şi forţă dramatică pentru cel dintâi. Au deliberat, stăruitor, până spre zori, alături de cei doi critici clujeni, colegii de breaslă Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Sebastian Vlad Popa, dramaturgul Dumitru Solomon şi actorul Mihai Fotino, preşedintele juriului. Rezultatul:

Marele Premiu: *Cui i-e frică de Virgina Woolf?* de Eduard Albee (Teatrul Naţional Târgu Mureş, Secţia maghiară); Premiul de regie „Sică Alexandrescu": Mihai Măniuţiu (*Săptămâna luminată* de Mihai Săulescu, Teatrul Naţional Cluj-Napoca); Premiul pentru scenografie „Dan Jitianu": Doina Levinţa (*Săptămâna luminată* Teatrul Naţional Cluj-Napoca); Premiul de interpretare masculină „Mişu Fotino": Mircea Andreescu (Ghenadi Panfilovici şi Jacques Paganel, *Insula purpurie* de Mihail Bulgakov, Braşov); Premiul de interpretare feminină „Geta Grapă": Adriana Trandafir (Rose Quimet, *Cumetrele* de Michel Tremblay, Teatrul „Odeon" şi Ursula, *Un veac de singurătate*după Gabriel García Marquez, Chişinău); Premiul special de interpretare masculină oferit de Fundaţia „Alexandru Giugaru": Lohinszky Lorand (George, *Cui i-e frică de Virgina Woolf?*, Târgu Mureş, Secţia maghiară); Premiul special de interpretare feminină „Paula", oferit de doamna profesor Paula Suman şi domnul inginer Mircea Suman: Farkaş Ibolya (Martha, *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, Târgu Mureş); Premiul pentru debut: exaequo: Theodor Smeu Stermin (*Macbeth*, Universitatea Babeş–Bolyai, Facultatea de Litere, Cluj-Napoca), Ramona Atănăsoaie (Lady Macbeth – *Macbeth*) şi Nona Ciobanu (*Dragostea celor trei portocale* după Carlo Gozzi – Teatrul Mic).


Valeria SECIU în *Cum gândeşte Amy* de David Hare

PREMIAŢI...


Emilia POPESCU în *Marlene* de Pam Gems

Festivalul de Dramaturgie Contemporană

Ediţia a XI-a. 19–26 octombrie 1996

Această ediţie începe sub semnul unor noutăţi. În primul rând, după o perioadă mai lungă de absenţă a unui director general, din iunie 1996 la conducerea Teatrului a fost numit, în urma unor concursuri repetate (din cauza unor „vicii de formă“), regizorul Mircea Cornişteanu. Totodată, Mircea Cornişteanu e şi directorul Festivalului, căruia, fire logică şi practică, îi va aduce unele schimbări. De titulatură şi regulament.

Începând cu această ediţie, titulatura manifestării nu va mai fi de *teatru contemporan*, ci de *dramaturgie contemporană*: „Conceptul de «teatru contemporan» este, după părerea mea – spune noul director – imposibil de definit; în el intră, practic, toate spectacolele făcute în anii din urmă. Profilul, însă, nu este/nu era deloc distinct. Pe când cel de «dramaturgie contemporană» este mult mai aproape de posibilitatea unei definiri. Şi anume, el cuprinde spectacole cu piese din dramaturgia contemporană – înţelegând prin asta piese ale autorilor români şi străini în viaţă, sau care au dispărut nu cu mai mult de 10 ani în urmă (adică până prin 1980)“ – conform unui interviu din 26 ianuarie 1997, în *Adevărul literar şi artistic*.

Mircea Cornişteanu a modificat şi regulamentul, în sensul micşorării numărului de zile programate (la 8 sau 9, ca în actuala ediţie), implicit a numărului de spectacole (nu aproape 20, ca în ediţia precedentă); a introdus condiţia de a intra în concurs doar reprezentaţiile care nu au fost premiate la alte festivaluri; a impus şi reducerea numărului de premii, la 4 (pentru spectacol, pentru piesă inedită, pentru performanţă şi pentru debut).

În program sunt 13 spectacole, 3 fiind în afara concursului.

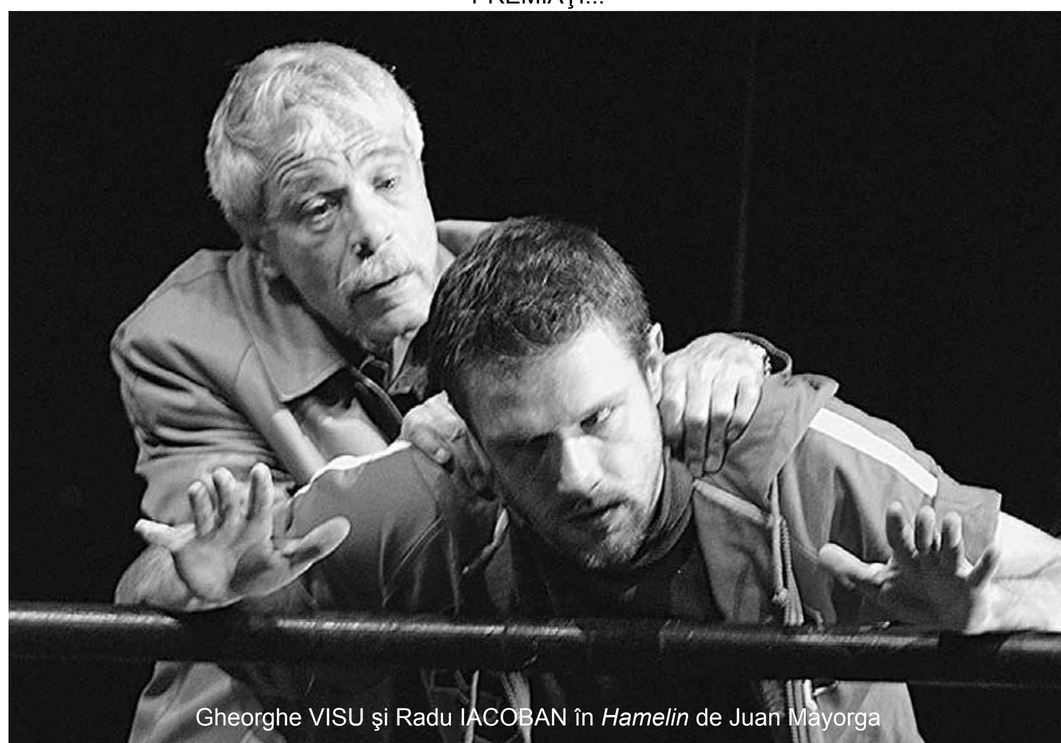
În penultima zi, 26 octombrie, au loc două întâlniri matinale, în Sala Studio: la ora 10.00, evocare „Sică Alexandrescu – 100 de ani de la naştere“; la ora 11, colocviu cu tema „Ce reprezintă un festival de teatru în România de azi?“ – moderator Valentin Silvestru, cu participarea directorilor de festivaluri din ţară şi a invitaţilor, prilej pentru Steluţa Pestrea Suciu de a-i lua un interviu reputatului critic (din nefericire, ultimul pentru dânsul). La întrebarea dacă colocviul a sintetizat, după atâţia ani festivalieri, acest concept de reuniune artistică, Valentin Silvestru răspunde: „În timpurile moderne este o formă de identificare a valorilor artistice, un context îndeobşte competitiv, fie declarat, fie nu [...] Nu vor fi niciodată prea multe festivaluri, pentru că azi, când marile spectacole din câteva teatre nu mai pot circula ca odinioară, a implanta un festival într-un oraş ex-centric înseamnă a face o prestaţie însemnată pentru cultivarea artistică a unui public ce ar fi lipsit de această nobilă desfătare oferită de spectacolul de teatru“. (*Astra*, nr. 7–XII/1996)

Peste o lună, în seara zilei de 25 noiembrie 1996, pe o ploaie intensă, în jurul orei 22.20, în dreptul staţiei Podul Eroilor, în timp ce traversa printr-un loc nemarcat, Valentin Silvestru a fost lovit în plin de un taxi. Şoferul l-a luat în maşină şi l-a dus în viteză la Spitalul de Urgenţă Floreasca, dar, în jurul orei trei dimineaţa, criticul a încetat din viaţă. Era marţi. Joi, 28, la orele prânzului, a fost depus în holul Teatrului Naţional, pentru adunarea de doliu şi cinstirea memoriei magistrului, a cărui viaţă a fost dedicată Thaliei până în ultima clipă.

Componenţa juriului la ediţia a XI-a, cu Olga Tudorache ca preşedinte, a inclus cinci distinşi oameni de teatru, care au acordat premiile: Marele Premiu: *Copilul îngropat* de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra“); Premiul pentru performanţă,


Vlad JIPA şi Iulia POPESCU
în *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski

PREMIAŢI...


Gheorghe VISU şi Radu IACOBAN în *Hamelin* de Juan Mayorga

ex-aequo: Victor Rebengiuc (Dodge – *Copilul îngropat*) şi Kincses Elemér (regia spectacolului *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt, Târgu Mureş); Premiul pentru cea mai bună piesă inedită: *Profesionistul* de Duşan Kovacevic (T.N.B.); Premiul de debut nu s-a acordat, fiind înlocuit cu Premiul special al juriului, atribuit lui Horaţiu Mălăele (Profesorul din *Lecţia* de Eugen Ionescu – Teatrul „Nottara" şi Ofiţerul S.S. Walter Haase din *Un deținut la Auschwitz* de Alain Bosquet – Teatrul Naţional de Televiziune).

Două spectacole excepţionale n-au fost luate în considerare de către distinsele personalităţi din juriu: *Fraţii* de Sebastian Barry şi *Chira Chiralina* – Brăila. De ce oare?

Ediţia a XII-a. 7–14 decembrie 1997

Programată în decembrie, ediţia a XII-a echivalează cu un dar de Crăciun. O spune chiar directorul Festivalului şi al Teatrului, Mircea Cornişteanu, într-o scurtă alocuţiune, în seara inaugurală: „Desfăşurându-se în luna sfântă a Crăciunului, Festivalul este «cadoul» oamenilor de teatru pentru braşoveni." El le-a şi adus acestora, în sacul distincţiilor – în compensaţie pentru ignorarea de anul trecut – două distincţii importante: unul „pentru performanţă" şi Marele Premiu.

Programul se desfăşoară acum pe parcursul a opt zile şi cuprinde zece spectacole şi două colocvii. Pentru decernarea premiilor a fost desemnat un juriu, cu Valeriu Moisescu preşedinte.

T.N.B. a primit o Diplomă de Onoare, pentru participarea în afara concursului, cu spectacolele *Regina Mamă* de Manlio Santanelli şi *O batistă în Dunăre* de D.R. Popescu, care pun în valoare dramaturgia contemporană prin creaţiile excepţionale ale actriţelor Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuţă, Mariana Mihuţ şi Ileana Stana Ionescu; Premiul de debut, ex-aequo: Vlad Zografi (pentru piesa *Petru sau Petele în soare*), actorii Ioan Ardelean (Oliver Breton – *Petru*...) şi Sebestyen Aba (Tânărul – *Întâlnirea*); Premiul pentru cel mai bun spectacol cu o piesă inedită: *Întâlnirea* de Nadas Peter (Teatrul Naţional Târgu Mureş, Secţia maghiară); Premiul pentru performanţă, ex-aequo: Mircea Andreescu (Janko – *Tărâmul celălalt* de Dusan Kovakevic), Farkas Ibolya (Maria – *Întâlnirea*) şi scenograful Viorel Penişoară-Stegaru (*Matca* de Marin Sorescu – Teatrul Naţional Craiova); Marele Premiu: Teatrul „Sică Alexandrescu" Braşov, pentru *Repetabila scenă a balconului* de Dumitru Solomon şi *Tărâmul celălalt*.

„Darul de Crăciun oferit de organizatorii manifestării a fost primit cu entuziasm de spectatorii braşoveni – nu puţini la număr –, ei trăind această săptămână ca pe o adevărată sărbătoare a spiritului" – scrie Diana Roman, fiica regretatului secretar literar Dimitrie Roman, căruia îi continuă atribuţiile. (*Azi* – suplimentul *Rampa*, 24 dec. 1997)

Periodicitatea Festivalului e întreruptă trei ani – în 1998, 1999 şi 2000 nefiind programată nicio ediţie. Într-un interviu din *Scena*, în 2000, domnul Cornişteanu explică de ce şi se arată optimist în privinţa realizării lui în acelaşi an: „În 1998 şi 1999 nu am putut organiza festivalul din cauză că nu am obţinut fondurile necesare, dar în acest an avem promisiuni ferme, aşa că în luna decembrie sperăm că va avea loc cea de-a XII-a ediţie" [*n.m.* – eroare: a XIII-a!] (*Scena*, anul III, august 2000, p. 9).

Ediţia a XIII-a. 27 octombrie–4 noiembrie 2001

Cu titlul „Renaşterea unui eveniment cultural", scriitorul şi lectorul universitar Andrei Bodiu publică un amplu comentariu al evenimentului, din care voi cita, deocamdată, începutul: „Cert e că reluarea Festivalului de Dramaturgie Contemporană


Viorica GEANTĂ-CHELBEA în *Lapte negru* de Vasili Sigarev

PREMIAŢI...


Vlad ZAMFIRESCU şi Şerban PAVLU în *Artă* de Yasmina Reza

de la Braşov este un moment remarcabil pentru cultura braşoveană şi naţională. [...] Reuşita manifestării se leagă de perseverenţa şi priceperea directorului Iosif Olariu, care a ştiut nu numai să ceară bani, ci şi să facă rost de ei. E limpede că viaţa culturală a Braşovului trăieşte o perioadă de efervescenţă. [...] Un merit major îi revine regizorului Mircea Cornişteanu, astăzi directorul Naţionalului craiovean, care a contribuit decisiv la ridicarea Teatrului nostru. Domnul Cornişteanu a fost directorul artistic al Festivalului şi, conform regulilor, domnia-sa e cel căruia îi aparţine selecţia spectacolelor de anul acesta". (*Monitorul de Braşov*, 6 nov. 2001)

Selecţia cuprinde 13 spectacole, pentru 9 zile de festival. În componenţa juriului s-au numărat şase personalităţi, cu Horea Popescu drept preşedinte.

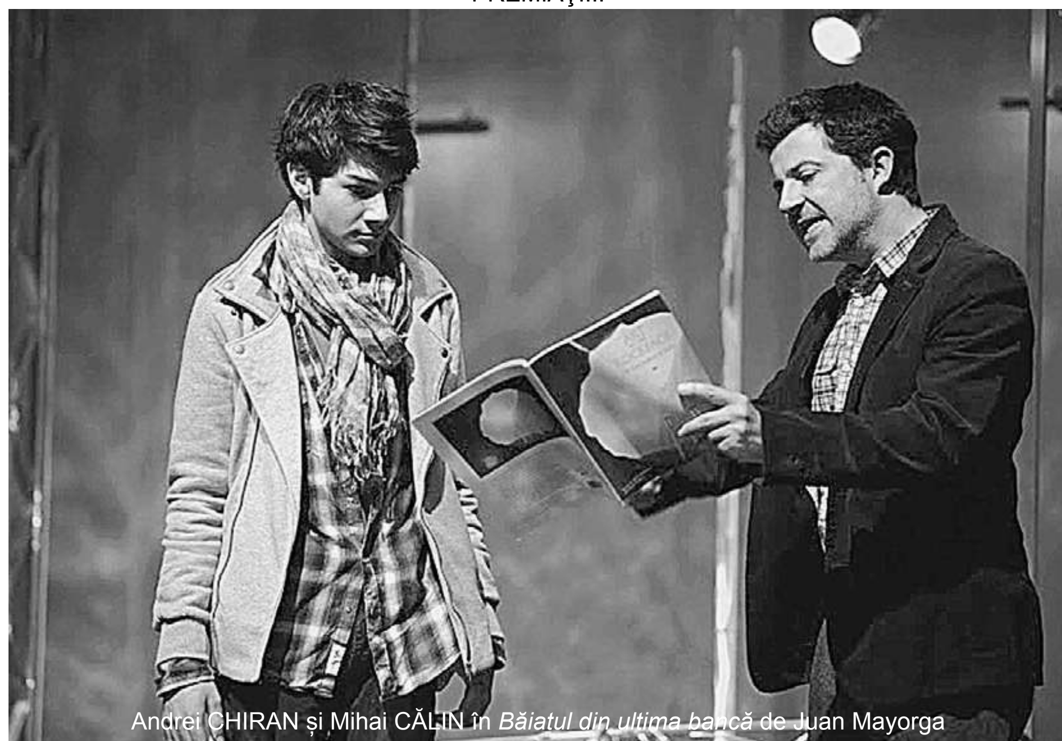
Premiul special al juriului pentru cea mai bună tânără interpretă: Iulia Popescu (Lucia, *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo – Teatrul din Braşov); Premiul special al juriului pentru cel mai bun tânăr interpret: Marius Cordoş (rolurile din *Operele complete ale lui WLM ŞXPR* – Teatrul din Braşov); Premiul special al juriului pentru scenografie: Klara Labancz (*Zâmbetul lui Seneca* de Kineses Elemér – Teatrul din Galaţi); Premiul special al juriului pentru cea mai bună interpretare a unui rol secundar: Mircea Andreescu (Alfredo Amoroso, *Filumena Marturano* – Teatrul din Braşov); Premiul special al juriului pentru regie: Petru Vutcărău (*Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* – Teatrul din Oradea); Premiul special al juriului pentru promovarea unui text românesc de actualitate: Teatrul de Stat Oradea (*Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vişniec); Premiul pentru scenografie, ex-aeqo: Diana Ruxandra Ion (decor şi costume la *Filumena Marturano* – Teatrul din Braşov) şi Dragoş Buhagiar (decoruri la *Saragosa–66 de zile* după Ion Potocki – Teatrul „Odeon" şi *Colonelul pasăre* – Teatrul „Bulandra"); Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină, ex-aequo: Costache Babii (Domenico Soriano, *Filumena Marturano* – Braşov), Cornel Popescu (Hans d'Ottenbourg, *Amorphe d'Ottenbourg* de Jean-Claude Grumberg – Târgu Mureş) şi Victor Rebengiuc (Fetisov, *Colonelul pasăre* de Hristo Boicev – Teatrul „Bulandra"); Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină, ex-aequo: Virginia Itta Marcu (Filumena, *Filumena Marturano* – Braşov) şi Farkas Ibolya (Melissa, *Scrisori de dragoste* de A.R: Gurney – Târgu Mureş, Secţia maghiară); Premiul pentru regie, ex-aequo: Felix Alexa (*Filumena Marturano* – Braşov) şi Alexandru Dabija (*Saragosa–66 de zile* – Teatrul „Odeon"); Premiul pentru cel mai valoros text dramatic prezentat în premieră pe scenele româneşti nu s-a acordat; Marele Premiu: *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo – Teatrul „Sică Alexandrescu" Braşov.

Ediţia a XIV-a. 12–20 noiembrie 2002

Cu această ediţie începe maratonul de un deceniu (până în anul când scriu aceste rânduri) la conducerea Festivalului pentru noul director, regizorul Claudiu Goga (i-aş dori multe alte ediţii!). În mapa cartonată a Festivalului, cu o copertă colorată şi pagini separate pentru spectacolele programate, cu distribuţii şi extrase din cronici (cum vor fi toate celelalte, până acum), găsim o foaie dactilografiată, cu semnătura dumisale, în care scrie că „această nebunie frumoasă, Festivalul de Dramaturgie Contemporană, înseamnă respectarea şi continuarea unei tradiţii, înseamnă onoarea de a face în acest fel o reverenţă publicului braşovean şi înseamnă, în primul rând, poate (acum, când trăim într-o lume unde este posibil 11 septembrie) prelungirea iluziei (speranţei?) că suntem oameni". Pentru cine nu ştie, precizez că 11 septembrie 2002 a fost ziua care a îngrozit lumea, când trei avioane cu pasageri, conduse de piloţi arabi, au intrat ca nişte proiectile în două clădiri din centrul New York-ului şi în Pentagon; două dintre ele în etajele superioare


Dana DOGARU şi Răzvan VASILESCU în *Meşteşugul vieţii* de Ansch Levin

PREMIAŢI...


Andrei CHIRAN și Mihai CĂLIN în *Băiatul din ultima bancă* de Juan Mayorga

ale zgârie-norilor numiţi Turnurile Gemene (pentru asemănare), care au luat foc din impact, și aproape o mie de oameni s-au aruncat disperaţi pe ferestre, ca să nu ardă în flăcări, iar în cele din urmă edificiile s-au prăbuşit. A fost o acţiune a mişcării teroriste Al-Qaida din Orientul Mijlociu, condusă atunci de Osama Bin-Laden, descoperit şi împuşcat abia în 2011, de un comando american. Speranţă că mai suntem oameni? Da!

Ediţia s-a desfăşurat pe parcursul a 9 zile, cu 12 spectacole, primul şi ultimul fiind în afara concursului. Tânărul director Claudiu Goga a avut destule motive să fie satisfăcut de prestaţia sa: „E adevărat că a fost foarte multă muncă în spatele acestor succese [...] Cu echipa de la Braşov m-am împăcat mereu foarte bine. Eu am mai făcut aici patru spectacole, toate premiate, chiar multi-premiate. Nu era o surpriză să mă împac bine cu ei. A fost şi principalul motiv pentru care am acceptat să vin la concursul de director al acestui teatru“. (*Gazeta de Transilvania*, 22 nov. 2002)

Marele Premiu: *Blestemul lui Mercuţio* de Grigori Gorin, regia Claudiu Goga (Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov); Premiul pentru regie: Claudiu Goga (Braşov); Premiul pentru cea mai bună actriţă: Virginia Itta Marcu (Părintele Lorenzo, Corul – *Blestemul lui Mercuţio*); Premiul pentru cel mai bun actor: Virgil Ogăşanu (Bătrânul – *Uzina de plăceri* de Valentin Nicolau); Premiul pentru scenografie: Sică Rusescu (decor – *Romeo şi Jeanett* de Jean Anouilh); Premiul special al juriului: *Genocid sau ficatul meu e fără rost* (Teatrul „Odeon“); Premiul special al juriului: *Drept ca o linie* de Luise Alfaro (Teatrul din Brăila), Marius Cordoş (Antonio, Romeo – *Blestemul lui Mercuţio*), Paula Niculiţă (Desirée – *Genocid sau ficatul meu e fără rost* de Werner Schwab).

Ediţia a XV-a. 14–21 noiembrie 2003

Criticul Ludmila Patlanjoglu, preşedintele juriului acestei ediţii, califică astfel manifestarea: „Festivalul de la Braşov are o personalitate distinctă în cadrul festivalurilor din România. El este foarte important, prin ceea ce-şi propune să aducă în faţă, la rampă, prin forţele artistice pe care le pune în dialog, prin concluziile sale“. (*Gazeta de Transilvania*, 22–23 nov. 2003)

8 zile de program, 11 spectacole, două în afara concursului. Întrebat ce caracterizează Festivalul de Dramaturgie Contemporană din acest an, directorul lui şi al Teatrului, Claudiu Goga, răspunde: „Spectacolele nu fac decât să oglindească starea teatrului românesc, nivelul la care se joacă, nivelul la care se regizează, posibilităţile de scenografie, posibilităţile financiare. [...] Se pare că tendinţa dramaturgiei contemporane este de a nu mai face texte pentru spectacole de mare amploare, cum aţi văzut anul trecut, *Blestemul lui Mercuţio*, cu 40 de oameni pe scenă, cu multe costume, cu multe decoruri ş.a.m.d.“ (*Gazeta de Transilvania*, 25 nov. 2003)

Juriul a fost alcătuit dintr-un regizor, Dominic Dembinski, un scenograf, Mihai Mădescu, un dramaturg, Radu Macrinici, şi doi critici, Ludmila Patlanjoglu şi Constantin Paraschivescu. Aveau să decidă acordarea a şase premii. Îmi pare rău că am fost păraş fără voie al unei împrejurări care nu s-a mai produs până atunci şi a nemulţumit, cred, multă lume: neacordarea Marelui Premiu. Preşedinta juriului şi a Secţiei române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, Ludmila Patlanjoglu, a spus ritos, de la început: „Aşa cum am discutat, niciun spectacol nu se ridică la valoarea presupusă de marele premiu; aşa că nu-l vom acorda.“ Presupusa valoare neatinsă în competiţie e, poate, reală; dar când şi cu cine s-a discutat? Trebuie să precizez că eu şi Radu Macrinici nu eram cazaţi la hotel; atunci, cu cine a discutat Ludmila Patlanjoglu? Cu Dembinski şi Mădescu, cazaţi la hotel. Dar noi doi? Am fost entităţi neglijabile? A încercat Radu Macrinici o variantă: „Să facem, totuşi, nominalizări.“



Coca BLOOS şi Florin CĂLINESCU în *O zi din viaţa lui Ceauşescu* de Denis Dinulescu

„Nu, nu e nevoie; pierdem timpul“ – a decis preşedinta. Am fost tentat să mă retrag din juriu, dar ca să nu provoc neplăceri, am renunţat. Regret asta. De neplăceri a avut, însă, parte Claudiu Goga, când i s-a transmis că în locul marelui premiu se hotărâse acordarea unui al doilea premiu special, cum prevedea în asemenea cazuri dreptul juriului. Neplăceri, pentru că sponsorul marelui premiu condiţiona acordarea sumei numai de nominalizarea unui anume spectacol... Şi, din şase distincţii, s-au acordat doar cinci:

Premiul pentru cea mai bună regie: Radu Afrim (*De ce fierbe copilul în mămăligă*); Premiul pentru cel mai bun actor: Alexandru Repan (Abel Zmorko, *Variaţiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt); Premiul pentru cea mai bună actriţă: Adriana Trandafir (Mama, *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaia Veteranyi); Premiul pentru cea mai bună scenografie: Alina Herescu (*De ce fierbe copilul în mămăligă*); Premiul special al juriului: Antoaneta Zaharia (Copila, *De ce fierbe copilul în mămăligă*).

Ediţia a XVI-a. 12–19 noiembrie 2004

Tot 8 zile de program, dar cu mai multe spectacole – 14 –, lansări de carte (*Cartea cu artişti. O istorie a teatrului românesc contemporan* de Mircea Ghiţulescu; *Regele scamator – Ştefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu; *Cu ochii deschişi – Irina Răchiţeanu-Şirianu* de Constantin Paraschivescu), două colocvii („Dramaturgia românească de astăzi“, moderator Florica Ichim; „Teatrul contemporan la interferenţa artelor“, moderator Nicolae Prelipceanu). În program, doi autori cu câte două piese (Matei Vişniec, Paulo Coelho) şi trei spectacole în afara concursului.

Juriul – format din doi regizori (Valeriu Moisescu, preşedinte, şi Felix Alexa), un dramaturg (D. R. Popescu) şi doi critici (Florica Ichim şi Doru Mareş) –, a acordat următoarele premii:

Marele Premiu: *Angajare de clovn* de Matei Vişniec, regia Claudiu Goga (Teatrul „Sică Alexandrescu“ Braşov); Premiul pentru cel mai bun regizor: Mircea Cornişteanu (*Audiţia* de Aleksandr Galin, Teatrul de Comedie); Premiul pentru scenografie, ex-aequo: Alina Herescu (*Plaja*, Brăila) şi Puiu Antemir (*Audiţia*); Premiul pentru cel mai bun actor: Gheorghe Visu (*89.89... fierbinte după ’89 scenariu* de Ana Mărgineanu, Teatrul Mic); Premiul pentru cea mai bună actriţă: Mariana Mihuţ (Rasadina, *Sorry* de Al. Galin); Premiul special al juriului, ex-aequo: spectacolele *Plaja* (Brăila) şi *89.89... fierbinte după ’89* (Teatrul Mic); Premiul special al juriului din partea Editurii „Orator“ (gest generos al profesoarei Steluţa Suciu, care şi-a dăruit astfel drepturile băneşti pentru o carte publicată), ex-aequo: Marius Florea-Vizante (Albert, *Audiţia*) şi Vlad Zamfirescu (John, *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute).

Ediţia a XVII-a. 17–25 noiembrie 2005

Scriam, la sfârşitul unui comentariu dedicat acestei ediţii: „De obicei ultimul din toamnă, festivalul a devenit acum de iarnă, cu zăpada care l-a nins de a doua zi“ (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2006, p. 27). Iar colegul Ion Parhon amintea în aceeaşi revistă de „atmosfera unor zile în care am avut parte şi de ninsori minunate, ca în colindele lui Ştefan Hruşcă“ (p. 28).

Au mai fost în program două spectacole-lectură – *Crize* de Mihai Ignat (înregistrat şi de Teatrul Radiofonic) şi *Hamletin* de Juan Mayorga – şi două lansări de carte. Una cu titlul *La porţile ficţiunii*, de subsemnatul, despre actorul Mircea Andreescu, cu reproducerea pe copertă a imaginii acelor memorabili clovni (Andreescu, Babii, Virginia Itta Marcu) în faţa uşilor închise, din piesa lui Vişniec



Ligia STAN în *Fuck You Eu.Ro.Pa!* de Nicoleta Esinencu

Angajare de clovn (lansare produsă la sfârşitul spectacolului *Vizitatorul*, cu publicul pe scenă); a doua, antologia *Teatrul spaniol contemporan*, realizată de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru (cuprinzând şase piese, printre care şi cea prezentată în festival, *După ploaie*, de Sergi Belbel). Ambele volume fiind editate de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*. La această lansare, programată în ultima zi a Festivalului, a fost prezent şi dramaturgul spaniol Juan Mayorga, venit special de la Madrid, care a declarat: „Consider această carte un gest de prietenie dintre România şi Spania, pentru care vă mulţumesc."

La festivitatea de premiere, Florica Ichim, preşedinta juriului (din care au mai făcut parte criticii Andreea Dumitru şi Ion Parhon), a motivat astfel absenţa Marelui Premiu: „Nu există în ţară, la momentul actual, un spectacol perfect contemporan care să fie considerat un eveniment. Iar un festival de teatru contemporan merită să aibă spectacol-eveniment." S-a repetat, astfel, situaţia din 2003, când nu s-a impus un spectacol de anvergură, cu deosebirea că acum a fost posibilă distribuirea sumei respective în trei menţiuni speciale.

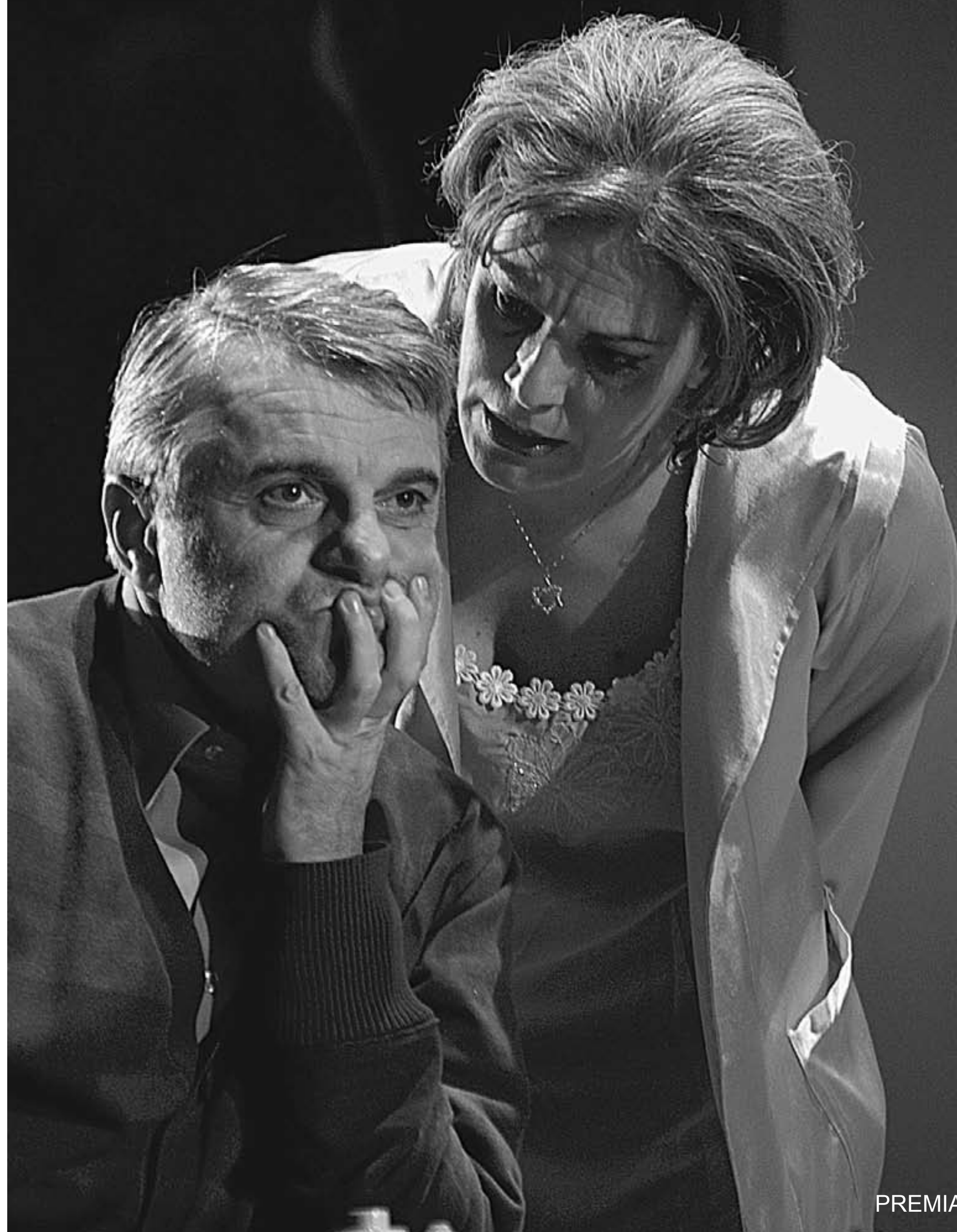
Premiul special al juriului: Valeria Seciu (Esme, *Cum gândeşte Amy* de David Hare); Premiul pentru cel mai bun actor: Mircea Andreescu (Necunoscutul, *Vizitatorul* de Eric-Emmanuel Schmitt); Premiul pentru cea mai bună actriţă, ex-aequo: Doriana Talmázan (*Fuck you. Eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinescu – Chişinău) şi Gabriela Chişu (Hellen, *Billy şchiopul* de Martin McDonagh); Premiul pentru regie: Claudiu Goga (*Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst – Arad); Premiul pentru scenografie: Dragoş Buhagiar (*Cum gândeşte Amy*, Teatrul Mic); Menţiune specială pentru rol secundar feminin: Camelia Zorlescu (Mammy, *Billy şchiopul*); Menţiune specială pentru rol secundar masculin: Constantin Drăgănescu (Johnny Pateenmike, *Billy şchiopul*); Menţiune specială pentru scenografie: Ramona Ingrid Macarie (*Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare*, Arad). Din partea organizatorilor s-au acordat: Premiul de Popularitate – Tamara Buciuceanu-Botez (Floarea, *Nepotu'* de Adrian Lustig); Diplomă de merit – Departamentul Teatru-Film T.V.R. (*Alegerea lui Alexandru Sutto* de Dumitru Crudu, regia Dominic Dembinski).

După înmânarea premiilor, la masa oferită invitaţilor, juriului şi echipei Teatrului Naţional bucureştean care a prezentat spectacolul de gală, a fost oferit doamnei Florica Ichim, cu ocazia zilei de naştere, un tort „imperial". Zice Ion Parhon: „Deci, atunci când juriul nu mai putea fi suspectat de a fi influenţat prin aceste delicii culinare" (cf. revistei citate).

Ediţia a XVIII-a. 23–30 noiembrie 2006

Revista braşoveană *Astra* dă o înaltă semnificaţie evenimentului cultural produs de festivalul teatral din aceste zile, „eveniment care a polarizat viaţa culturală braşoveană, la sfârşitul lunii noiembrie 2006" (*Astra*, serie nouă, anul II, nr. 2, ianuarie 2007).

Criticul Alexandru Ţion precizează: „În festival s-au prezentat nouă spectacole ale unor teatre prestigioase din ţară, piesele jucate aparţinând unor dramaturgi contemporani de succes." Cu excepţia ultimului, din seara de încheiere: N. V. Gogol, din secolul nouăsprezece, cu strălucite reverberaţii moderne în capodopera sa comică *Revizorul* (Teatrul de Comedie). A avut loc un spectacol-lectură, ingenios, pe texte de Beckett nemontate încă la noi, traduse de Anca Măniuţiu: *Atunci*, *Catastrofa*, *Nu eu*, *Comedie*. Profund şi original în expresie, conceput de regizorul Cristian Dumitru ca un spectacol de sine-stătător. Au fost şi două lansări de carte, patronate de Fundaţia „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*: *Victor Parhon* –



Mircea RUSU și Maia MORGENSTERN în *Jocul regilor* de Pavel Kohout

Cronici Teatrale, ediţie îngrijită de Ion Parhon şi *Actori români societari la Comedia Franceză* de Anca Costa-Foru.

Un interesant interviu cu criticul Florica Ichim, preşedinte al juriului, publică domnul Alexandru Ţion în numărul citat al revistei *Astra*. Rezum:

„Al.T.: Spuneţi-mi, vă rog, cum şi unde vedeţi rolul unui festival de dramaturgie contemporană în peisajul festivalier naţional?

Fl.I.: [...] Este limpede că acum, în toate teatrele, se joacă foarte multă dramaturgie contemporană. Teatrul din Braşov este dintre teatrele care au jucat, cât s-a putut de-a lungul timpului, dramaturgie contemporană; în fiecare an a fost ceva putând fi inclus într-un asemenea festival."

Juriul, al cărui preşedinte a fost Florica Ichim, a decis:

Premiul pentru scenografie, ex-aequo: Iryna Katsel (costume, *O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu* de Th. Denis Dinulescu, Teatrul Mic) şi Dan Tiţa (*Copilul îngropat*, Braşov); Cea mai bună actriţă: Emilia Popescu (Marlene Dietrich, *Marlene* de Pam Gems); Cel mai bun actor, ex-aequo: Mircea Andreescu (Dodge, *Copilul îngropat* de Sam Shepard) şi Virgil Ogăşanu (Meyerhold, *Richard al III-lea se interzice* de Matei Vișniec); Regie: Cătălina Buzoianu (*Richard al III-lea se interzice*); Premiul special al juriului: Emilia Popescu (Marlene Dietrich, *Marlene*); Marele premiu: *Richard al III-lea se interzice* de Matei Vişniec (Teatrul „Bulandra").

Ediţia a XIX-a. 14–24 noiembrie 2007

Întrebat de o reporteriţă, la sfârşitul Festivalului, „ce puncte albe şi negre credeţi că a adunat această ediţie?", directorul Claudiu Goga, normal, a dat următorul răspuns: „Mie nu-mi place să judec în puncte albe şi negre... Din punctul meu de vedere a fost o ediţie reuşită, poate una dintre cele mai reuşite, şi asta pentru că, aşa cum s-a văzut, sălile au fost pline". (*Gazeta de Transilvania*, 20 nov. 2007) Claudiu Goga se arăta satisfăcut, în interviul citat, şi de lansările de carte: „Pot să spun că m-a impresionat plăcut şi faptul că volumele pe care le-am lansat în Festival au avut succes la public." A fost un record în această privinţă, cu lansarea a cinci volume, ceea ce nu s-a mai întâmplat până atunci: *Persistenţa memoriei* de Valeriu Moisescu, antologiile *Teatrul portughez contemporan*, *Străini globali*, *Medeea lui Andrei Şerban* de Ana Maria Narti, *Am ales teatrul* de Maria Filotti. Toate publicate de Fundaţia culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi* – supliment.

Juriul, cu Ludmila Patlanjoglu preşedinte, a răsplătit următoarele contribuţii artistice: Premiul pentru scenografie: Andrei Both – decor, Doina Levinţa – costume (*Hamletmachine* de Heiner Müller); Cea mai bună actriţă, ex-aequo: Bianca Zurovski – *Tereza*, şi Viorica Geantă-Chelbea – *Mata-Hari* (*Colonelul şi păsările* de Hirsto Boicev – Brașov); Cel mai bun actor: Vlad Jipa – *Colonelul* (*Colonelul şi păsările*) şi *Sveto*, *Mane*, *Paznicul* (*Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski – Brașov); Premiul special al juriului: Răzvan Mazilu (coregrafia, *Hamletmachine*); Marele Premiu: *Audiţia* de Aleksandr Galin (Teatrul Naţional Iaşi).

Ediţia a XX-a. 14–22 noiembrie 2008

„Cu faţa spre public" îşi intitulează comentariul Nicolae Prelipceanu, martor şi membru în juriu la această ediţie, spunând: „Selecţia spectacolelor pe care braşovenii le-au putut urmări [...] a fost una făcută mai ales cu faţa spre public. Deşi Festivalul este unul competitiv, n-au abundat experimentele şi nici experienţele extreme". (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2009, p. 180) Da – şi a fost o ediţie aniversară, întrucât erau treizeci de ani de la inaugurarea acestui important festival, în ianuarie 1978.



Medeea MARINESCU în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* de Matei Vişniec

Tot ca şi în anul anterior, ediţia s-a desfăşurat în nouă zile, cu patru lansări de carte şi un spectacol-lectură, dar zece spectacole. Cele patru lansări de carte reprezintă colaborarea fructuoasă cu Fundaţia „Camil Petrescu“ şi revista *Teatrul azi*: două antologii – *Dramaturgie contemporană din Balcani*, alcătuită de Andreea Dumitru, şi *Dramaturgi basarabeni de azi*, de Andreea Dumitru şi Oana Borş; două monografii – *Carte cu Gina Patrichi* de Mircea Morariu şi *Dan Jitianu şi bucuria comunicării* de Ion Cazaban. Spectacolul-lectură a oferit piesa *Volodea-Volodea* de basarabeanul Constantin Cheianu.

Juriul, cu trei critici, un actor şi o scenografă, a decis: Premiul pentru cel mai bun actor, ex-aequo: Marius Cordoş (Adam, *Forma lucrurilor* de Neil LaBute – Braşov) şi Răzvan Oprea (Georgică, *Complexul România* de Mihaela Michailov – T.N.B.); Cea mai bună actriţă: Coca Bloos [Tanti Hanek, *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele* de Peter Zelenka)]; Scenografie: Ştefan Caragiu (*Forma lucrurilor*); Regie: Claudiu Goga (*Hamelin – legea tăcerii* de Juan Mayorga – Teatrul Mic); Marele Premiu: *Jocul regilor* de Pavel Kohout, regia Felix Alexa (Teatrul Evreiesc de Stat, București).

Ediţia a XXI-a. 12–20 noiembrie 2009

Un fapt inedit în ecourile manifestărilor anuale braşovene: a doua zi după deschiderea Festivalului, rubrica din *Jurnalul naţional*, denumită „Omul zilei“, e dedicată lui Claudiu Goga, directorul şi organizatorul ediţiei – „Pentru că îi bucură pe braşoveni cu această manifestare teatrală“ (13 nov. 2009).

În program, zece spectacole, trei lansări de carte şi un spectacol-lectură. Cărţile sunt editate de Fundaţia „Camil Petrescu“ şi revista *Teatrul azi*, cu care Teatrul „Sică Alexandrescu“ e în stimabil parteneriat: antologia *Dramaturgi israelieni de azi*, selecţie şi traducere de Ada-Maria Ichim; antologia *Teatru spaniol contemporan* (vol. 2), alcătuită de Ioana Anghel; în cadrul celebrării de către UNESCO, în 2009, a anului Grotowski, volumul coordonat de George Banu, *Spre un teatru sărac* de Jerzy Grotowski. A treia lansare, care a avut loc după spectacolul de gală, a fost cu cel mai recent volum din „Galeria teatrului românesc“: *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet şi mai departe* de Mircea Morariu. Spectacolul-lectură a prezentat piesa *Ziua iertării* de autoarea israeliană Hanna Azoulay-Hasfari, regizată de Claudiu Goga. În juriu au fost trei critici, care au decis, în general, obiectiv...

Premiul pentru scenografie: Mihai Mădescu – decor, Luana Drăgoiescu – costume (*Lapte negru* de Vasili Sigarev, regia Claudiu Goga – Brașov); Cea mai bună actriţă: Viorica Geantă-Chelbea (Casieriţa, *Lapte negru*); Cel mai bun actor, ex-aequo: Ionuţ Caraş (Gurevici, *Noaptea Walpurgiei* de Venedikt Erofeev, regia Mihai Măniuţiu – T.N. Cluj-Napoca) şi Marcel Iureş (Tatăl lui Robert, *Acasă la tata*); Regie: Radu Afrim (*Omul pernă* de Martin McDonagh – Brăila); Marele Premiu: *Noaptea Walpurgiei sau Paşii Comandorului* (Teatrul Naţional Cluj-Napoca); Premiul special al juriului: *Omul pernă* (Teatrul „Maria Filotti“, Brăila).

Menţionez faptul că începutul anului următor marchează, chiar din prima zi, încă o pierdere pentru colectivul braşovean, prin plecarea la ceruri a inimosului său director adjunct, Iosif Olariu. Cel ce ne întâmpina la intrare la fiecare spectacol şi iubea cu veneraţie actorii, mărturisindu-şi admiraţia extraordinară pentru ei: „Sunt nişte creştini adevăraţi, oameni care îşi dau sănătatea şi viaţa pentru a dărui lumină şi frumuseţe semenilor“ (în volumul despre Virginia Itta Marcu, p. 175). Pe un perete din biroul său, printre afişe, diplome, fotografii şi măşti, se afla și o invocaţie a unui monsenior din alt ev (ceea ce îl reprezintă şi mi-a plăcut fără rezerve): „*Doamne, dă-mi măsură în toate, în afară de iubire!*“



Gabriela POPESCU și Marcel IUREȘ în *Acasă la tata* de Mimi Brănescu

Ediţia a XXII-a. 16–22 noiembrie 2010

Mă gândesc să încep cu remarca unui comentator ieşean, după câte înţeleg prezent pentru întâia dată la Festivalul de la Braşov – Călin Ciobotari –, care spunea: „Într-o lume teatrală în care dramaturgia devine tot mai mult pretext şi tot mai puţin text, într-o lume în care *postdramaticul* se manifestă adeseori prea agresiv, prea egocentric, înclin să cred că un astfel de festival este, categoric, mai mult decât binevenit". (*Teatrul azi*, nr. 1–2/2011, p. 29)

Program de şapte zile, cu opt spectacole. Trei lansări de carte: două din partea Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu" – *Dramaturgi olandezi de astăzi* (antologie, traducere şi prefaţă de Liliana Alexandrescu) şi *Habarnam în oraşul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija* de Miruna Runcan; una din partea I.C.R. (Institutul Cultural Român), prin albumele *Reşedinţe şi familii aristocrate din România* de Narcis Dorin (publicat în limba română şi limba engleză, cu o prefaţă de Constantin Bălăceanu-Stolnici), şi *La mémoire des murs. L'esprit français dans l'architecture roumaine* de Iulian Capsali. Şi un spectacol-lectură: *Aniversarea. Comedie amară pentru toate vârstele* de Jeroen van den Berg (unul dintre cei cinci dramaturgi olandezi din antologia citată).

Juriul, format din doi critici (Florica Ichim şi Doina Papp) şi un regizor (Alexa Visarion), a avut ceva probleme cu unul dintre premii: cel de regie, adjudecat în cele din urmă cu 2 la 1; totodată, n-a mai fost acordat Premiul pentru scenografie, transformat în două premii speciale, unul pentru interpretare, ex-aequo, celălalt pentru creativitate interpretativă.

Premiul special pentru interpretare, ex-aequo: Iulia Popescu (rolul din *Autostrada* de Neil LaBute, Braşov) şi Mirela Oprişor (rolul din *Dumnezeul de a doua zi* de Mimi Brănescu, Teatrul Act); Premiul special pentru creativitate interpretativă: Ştefan Bănică jr. (George, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, Teatrul de Comedie); Regie (cu două voturi pentru şi unul împotrivă): Radu Afrim (*Ultimul mesaj al cosmonautului*... de David Creig, Teatrul Naţional Cluj-Napoca); Cel mai bun actor: Vlad Zamfirescu (El, *Dumnezeul de a doua zi* şi Marc, *Artă* de Jasmina Reza, Teatrul „Bulandra"); Cea mai bună actriţă: Emilia Popescu (Martha, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*); Premiul special al juriului: *Dumnezeul de a doua zi* (Teatrul „Act"). Marele Premiu, transformat în Premiul de Excelenţă: Horaţiu Mălăele (François, *Dineu cu proşti* de Francis Veber – T.N.B.).

Ediţia a XXIII-a. 23–30 noiembrie 2011

O braşoveancă scrie – bineînţeles – în *Buna ziua, Braşov* (1 dec. 2011) că „anul acesta este primul, după mult timp, în care Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov nu primeşte niciun premiu". Aşa e: s-a mai întâmplat asta cu opt ani în urmă, în 2003, dar numai pe jumătate, într-o coproducţie cu Teatrul „Nottara", când Alexandru Repan a primit premiul de interpretare masculină pentru rolul din *Variaţiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt. Deocamdată, să spunem că au fost programate zece spectacole în opt zile, un spectacol-lectură, o expoziţie de fotografie și trei lansări de carte – două albume şi două volume.

Albumele, editate de I.C.R. (Institutul Cultural Român) în 2011, sunt dedicate, în ordine, lui *Silvan. Portretistul* şi lui *George Löwendal, un aristocrat în luminile*


Sandu POP și Marius FLOREA-VIZANTE în *Elling* de Axel Hellstenius şi Petter Næss

rampei, în două ediţii, română şi engleză. Volumele, publicate de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ şi revista *Teatrul azi*, îi au ca autori pe Miruna Runcan – *Actori care ard fără rest* – şi Mircea Morariu – *Cu şi despre Mariana Mihuţ*.

Spectacolul-lectură, desfăşurat în Sala Studio, a fost consacrat unei piese poloneze a scriitoarei Magda Fertacz, *Absint*, în regia lui Claudiu Goga. „Momentul existenţial al pătrunderii în maturitate, nu în cea biologică, ci în cea socială“ – se scrie despre *Absint* în prefaţa unui volum de teatru polonez contemporan.

O expoziţie de fotografie în foaier, semnată Zomir Dimovici, se intitula *FOTOdRAME* şi vorbea despre *privire*.

Juriul a avut în componenţă doi critici – Florica Ichim şi Doina Papp – şi pe regizorul Radu-Alexandru Nica. În consens, aceştia au decis să nu acorde Marele Premiu, astfel că distincţiile au fost următoarele: Premiul pentru regie: Vlad Massaci (*Elling*, de Axel Hellstenius şi Peter Naess după romanul *Fraţi de sânge* de Ingvar Ambjornsen, Teatrul de Comedie); Scenografie: Nina Brumuşilă (*Meşteşugul vieţii* de Hanoch Levin); Cea mai bună interpretare a unui rol feminin: Dana Dogaru (*Meşteşugul vieţii*, Teatrul „Bulandra“); Cea mai bună interpretare a unui rol masculin: Vlad Zamfirescu (Carter, *XXL – Fat Pig* de Neil LaBute, Teatrul Act şi Teatrul „G. Ciprian“ Buzău); Premiul special al juriului: Marius Florea-Vizante (rolul titular din *Elling*).

Ediţia a XXIV-a. 10–18 noiembrie 2012

Această ediţie a stat sub semnul unei inspiraţii benefice. Începând cu afişul, viu colorat şi ingenios conceput de graficianul Bogdan Spătaru, cu o mulţime de cerculeţe galbene pe fond roşu, care, din câteva linii drepte ori curbe sau din mici cerculeţe roşii, închipuie o varietate de capete, cu ochi şi gură, care te privesc insistent, vesele, râzând, întrebătoare, îngândurate, triste sau – vai! – feroce, pe lângă care nu poţi să treci indiferent. Dispuse şi pe trotuarul din faţa Primăriei, până la Teatru, sub formă de panouri mici, ele te însoţesc îmbietoare la o revelaţie a spiritului şi a creaţiei. Şi nu te amăgesc. Dacă din zece spectacole, patru se situează sub faldurile excepţionalului şi trei prin aleasă profesionalitate, putem spune că evenimentul şi-a câştigat preţuirea şi a răsplătit afluenţa publicului braşovean.

Într-o acoladă cu două asemenea spectacole de excepţie care au onorat ediţia – *Femeia care şi-a pierdut jartierele* de Eugène Labiche (la deschidere) şi *Carmina Burana* de Carl Orff (spectacol de gală, la închidere) – se situează opt în concurs: patru din Bucureşti, două din Cluj-Napoca şi Ploieşti, două din Braşov. Comedia lui Labiche, din prima seară (*Femeia care şi-a pierdut jartiera*), este regizată de Silviu Purcărete la Teatrul de Comedie, cu doi aşi – George Mihăiţă şi Horaţiu Mălăele – şi o seducătoare subretă – Mihaela Teleoacă. Cel din ultima seară (*Carmina Burana*) este un spectacol coregrafic realizat de Gigi Căciuleanu la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, cu un excelent balerin (Bordaş Attila – *Ego*), o actriţă (Monica Ristea – *Fortuna*) şi 26 de artişti-dansatori (*Mundus*).

Dintre cele opt spectacole aflate în concurs, unul se detaşează ca fiind genial, zic eu: spectacolul-concert gândit şi realizat de micuţa brunetă cu ritmuri muzicale în sine şi în chitară, Ada Milea, după *Insula* de Gellu Naum, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca. Cum cotele geniale n-au concurenţă, destul de aproape se situează performanţa artistică a spectacolului braşovean *Absint* de Magda Fertacz, prin viziune – regia Claudiu Goga, scenografia Lia Dogaru – şi interpretare.


Viorica GEANTĂ-CHLEBEA şi Mihai BICA în *Absint* de Magda Fertacz

PREMIAŢI...

Au fost lansări de carte şi un spectacol-lectură.

Volumele, publicate de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“, au completat câteva dintre seriile existente: în seria „Eseuri, cronici, însemnări teatrale“ a apărut cartea Anei Maria Narti – *Shakespeare: textul ca partitură de joc*; în „Mari regizori ai lumii“ prezintă, într-o ediţie de referinţă, scrierile lui Edward Gordon Craig *Despre Arta teatrului* din 1911, într-o primă traducere românească (Adina Bartaş şi Vasile V. Poenaru), cu o prefaţă de Monique Borie şi George Banu; *Dramaturgia ungară contemporană* prezintă, în seria „Dramaturgi de azi“, patru piese scrise între 1999–2010 de György Spiró, Csaba Kiss, János Háy, Géza Bereményi şi Kristina Kovács; iar seria tradiţională „Galeria teatrului românesc“ se îmbogăţeşte cu volumul Ancăi Mocanu – *Avram Goldfaden şi teatrul ca identitate*.

Spectacolul-lectură s-a desfăşurat în mica Sală Studio, cu prezentarea uneia dintre piesele autorului pomenit anterior, György Spiró, cu un titlu din limba croată *Prah*, care ar însemna *praf*. Pesemne aluzie la ceea ce se alege din iluziile exagerate produse de un bilet de loto câştigător. În traducerea lui Zeno Fodor, textul a fost interpretat cu sugestive nuanţe de Bianca Zurovski şi Mihai Bica, sub îndrumarea regizorală a Dianei Lupescu.

În seara decernării premiilor, înaintea spectacolului de gală, Claudiu Goga – director al Festivalului – s-a declarat foarte satisfăcut: „Această a XXIV-a ediţie a fost una de excepţie, prin spectacolele prezentate, prin rolurile pe care actorii le-au interpretat şi, nu în ultimul rând, pentru căldura şi inteligenţa publicului.“

Sigur că ovaţiile au izbucnit în iureş, minute în şir, cu publicul în picioare, când s-a anunţat opţiunea juriului (criticul Andreea Dumitru şi actorii Mircea Diaconu, George Ivaşcu) pentru Marele Premiu acordat spectacolului întru totul excepţional *Insula*, realizat de Ada Milea. Şi bifez, la inspiraţia benefică sub care am zis că s-a desfăşurat ediţia, cumpăna exemplară cu care a luat în seamă şi a decis juriul distincţiile sale pentru răsplătirea valorilor artistice afirmate aici. Palmares de necontestat!

Premiul special al juriului: Radu Beligan, regia spectacolului *Spiritul de familie* de Eric Assous (Teatrul de Comedie) şi întreaga carieră; Premiul special al juriului: Mihai Bica (*Tatăl*) şi Viorica Geantă-Chelbea (*Mama*) din spectacolul *Absint* de Magda Fertacz (Teratrul „Sică Alexandrescu“ Braşov; Premiul de interpretare masculină: Mihai Călin, pentru rolul profesorului German din *Băiatul din ultima bancă* de Juan Mayorga, Teatrul Naţional Bucureşti);Premiul pentru interpretare feminină: Iulia Popescu, pentru rolul Karolina (*Absint* de Magda Fertacz, Braşov); Premiul de scenografie: Lia Dogaru (*Absint*); Premiul de regie: Claudiu Goga (*Absint*); Marele Premiu: *Insula*, după Gellu Naum, spectacol-concert de Ada Milea (Teatrul Naţional „Lucian Blaga“ din Cluj-Napoca).

MĂRTURII

Călin CĂLIMAN

O minune a tinereţii mele

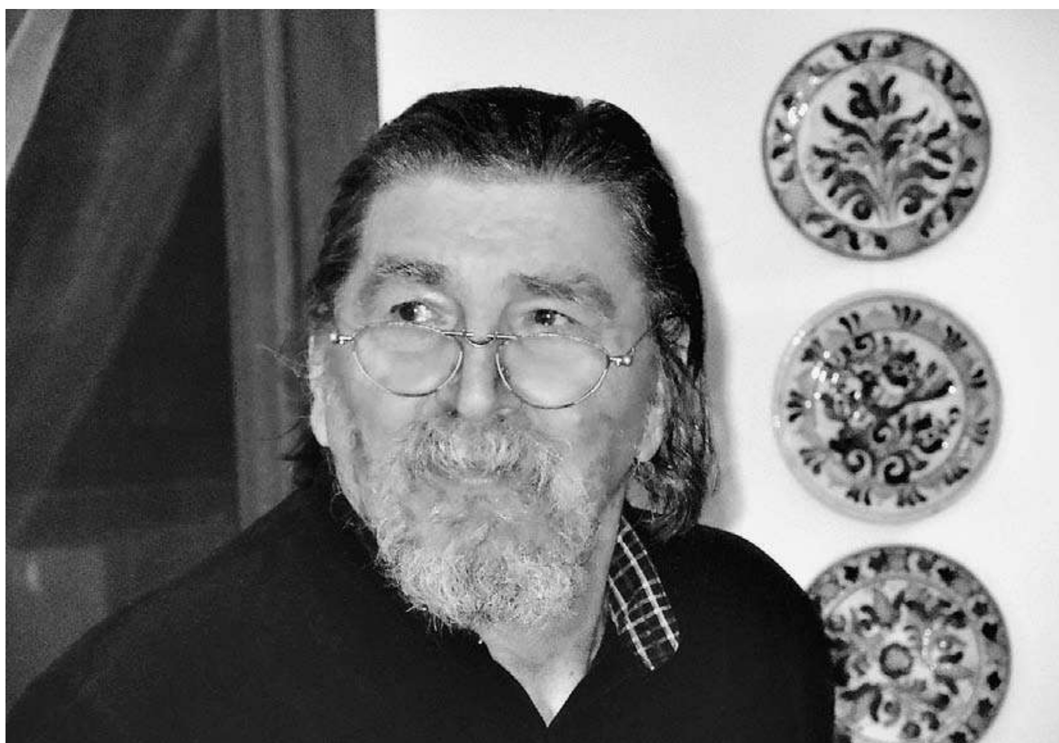
În prima jumătate a deceniului 6 din veacul trecut, la Braşov, pe vremea când terminam liceul şi intram la Facultatea de Filologie bucureşteană (dar îmi petreceam vacanţele tot în oraşul de sub Tâmpa), am avut câţiva „prieteni“ buni, mai speciali: cinematograful, muzica şi teatrul.

Pe lângă zecile de filme sovietice pe care le ingurgitam anual, cu „oameni curajoşi“ şi „trenuri care mergeau spre Răsărit“ (asta era oferta: n-aveam de ales!), s-a rătăcit atunci pe ecranul Cinematografului „Popular“ de pe strada „7 Noiembrie“ (astăzi „Mureşenilor“; dar astăzi – deşi şi-a recâştigat străzi tradiţionale – Braşovul nu mai are cinematografe!) un film pe care-l văd în continuare pe ecranul minţii mele, deşi a trecut de atunci mai bine de jumătate de veac: filmul din 1946 al englezilor Michael Powell şi Emeric Pressburger, *Drumul spre stele*. Pentru eroul filmului, un aviator– admirabil interpretat de David Niven – care suferea un accident şi se afla „între viaţă şi moarte“, timpul se oprea în loc. Văd şi acum secvenţa în care două personaje jucau ping-pong şi mingea încremenea, pur şi simplu, deasupra fileului; după cum revăd mereu imaginea viu colorată a unei grădini cu bujori superbi invadată de spiriduşi sau imaginea pastelată a scărilor de pe „drumul spre stele“.

Îmi stăruie în amintiri şi matineele simfonice pentru elevi, oferite de Filarmonica braşoveană, cu dirijorul Dinu Niculescu la pupitru şi cu solişti de facturi felurite, printre care Mândru Katz sau Valentin Gheorghiu, găzduite de fostul Cinematograf „Astra“, unde aveam locul meu preferat, la balcon.

Dar prietenul meu cel mai bun pe vremea aceea era Teatrul de Stat (cum s-a numit el între 1949–1967), pe care-l frecventam insistent, în sala „Reduta“, fără să pierd vreo premieră; ba chiar vedeam unele spectacole de foarte multe ori. Recordul – după cum reiese şi din însemnările mele de atunci – l-a deţinut spectacolul cu piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian, în regia lui Mihai Zirra, spectacol pe care l-am văzut de treisprezece ori. De vină era superbul personaj al Magdei Minu, interpretat literalmente fascinant de actriţa Geta Grapă, pe care o consider în continuare o „minune“ a tinereţii mele. Cu mulţi ani în urmă, pe când scriam, lunar, în revista *Teatrul*, am împărtăşit acest sentiment şi cititorilor mei, şi, ţin bine minte, am primit un cald mesaj de mulţumire de la Geta Grapă însăşi, emoţionată de gestul meu publicistic, care era, de fapt, o „mărturisire de suflet“. Ţin bine minte, de asemenea, faptul că partenerul Magdei Minu din *Ultima oră*, profesorul Andronic, era interpretat, atunci, alternativ, de Mihai Fotino şi – oricât de ciudat ar părea – de

tatăl său, Mişu Fotino; învăţasem pe dinafară dialogurile celor două personaje principale, ba chiar le visam şi noaptea – visele color cu Geta Grapă fiind unele dintre cele mai frumoase amintiri ale tinereţii mele. Mi-au rămas în suflet mulţi alţi actori ai Teatrului braşovean de pe vremea aceea, şi amintesc aici doar câteva nume ale interpreţilor de atunci, pe care i-am văzut în diferite spectacole, de la *Platon Krecet* de Al. Korneiciuk la *Noaptea Regilor* de William Shakespeare (cu un strălucitor Constantin Adamovici în ambele piese: chiar Platon Krecet în prima, Bufonul într-a doua) şi în atâtea altele, printre care *Cei din urmă* de Gorki, *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Copacii mor în picioare* de Casona. „Senatorii" Teatrului erau Vévé Cigalia (o Aneta Duduleanu de neuitat, în *Gaiţele*) şi Mişu Fotino (la rândul său, cu personaje de neuitat la activ, precum Jupân Dumitrache şi Trahanache, Cetăţeanul turmentat, Hagi Tudose sau Spirache Necşulescu din *Titanic vals*); alţi actori care au făcut istorie au fost Kotty Hociung (pe care l-am considerat o replică izbutită a lui Jules Cazaban), mereu surprinzătoarea Vally Voiculescu, comedianul de marcă Marius Pepino şi senzaţionala Nunuţa Hodoş. Cu aceasta, la începutul anilor '80, m-am împrietenit, după ce făcusem o mare boacănă, într-o cronică de film (a făcut şi roluri de film remarcabile!): am lăudat-o pe „regretata Nunuţa Hodoş" şi mi-a telefonat la redacţie să-mi mulţumească pentru aprecieri, dar şi să-mi comunice faptul că încă nu e regretată! Alte nume memorabile ale Teatrului braşovean sunt Vivi Candrea sau Eugenia Eftimie (cu strălucitul rol din *Vinovaţi fără vină*), George Podhorski, Emil Siritinovici, Andrei Armancu, Ştefan Alexandrescu, Savu Rahoveanu, Constantin Sassu, Aurel Gheorghiu… Şi opresc aici enumerarea, rezumându-mă la actorii de frunte ai unui timp uitat (cu scuze pentru omisiunile nedorite, dar, probabil, inerente, date fiind marile distanţe de timp dintre ieri şi azi).



N-aş vrea să omit, totuşi, din rememorare, două nume pe care le păstrez în suflet: a fost actor al Teatrului braşovean, încă de la începuturi, şi unchiul meu, Teofil Căliman şi, pentru foarte scurtă vreme, la terminarea liceului „Şaguna", a trecut prin Teatrul braşovean şi fostul meu coleg de şcoală, actorul Lucian Temelie, care avea să-şi consolideze ulterior cariera la Petroşani, Sibiu şi în special la Galaţi.

Dar minunea de pe scenă, pentru mine, era Geta Grapă. Personajul Magdei Minu avea o candoare magică, se situa undeva în zonele de confluenţă ale realului cu imaginarul, cu visul, părea un simbol al purităţii, recurgea la stratageme de mare inventivitate ca să-şi împlinească dorinţele, dar avea şi puterea aşteptării în linişte a verdictelor vieţii, credea cu tărie în sfârşitul fericit al poveştii ei de dragoste. Nu-mi găsesc uşor cuvintele, acum, la aproape şase decenii de la primele întâlniri cu actriţa Geta Grapă, şi, oricum, rândurile de mai sus n-au nicio legătură cu starea mea de spirit de atunci, când nu intrasem, încă, cu arme profesionale, în lumea teatrului şi a filmului. Încercând să vorbesc în numele elevului şi studentului de atunci, pot spune un singur lucru despre minunea tinereţii mele: pur şi simplu, Geta Grapă şi personajul său exercitau asupra mea o irezistibilă forţă magnetică. Prin anul 1954, când am văzut cele mai multe spectacole cu *Ultima oră*, Geta Grapă avea 25 de ani, era, aşadar, şi un „concentrat de tinereţe", care-i sporea puterea de seducţie. În mare măsură, Getei Grapă şi – în ordine adiacentă de idei – filmului *Drumul spre stele* li se datorează faptul că am ales o carieră teatralo-cinematografică. (Fără să omit din discuţie contribuţia unor profesori de la Facultatea de Filologie, printre care, în primul rând, Vicu Mândra şi Paul Georgescu – care mi-au supravegheat şi evaluat lucrarea de stat despre biografia artistică a dramaturgului, prozatorului şi actorului G. Ciprian – sau profesorul de la – cum se numea pe atunci – I.A.T.C., criticul Horia Deleanu.) Aşadar, Geta Grapă nu a fost doar o „minune" a tinereţii mele ci a fost, la propriu, un personaj care mi-a hotărât destinul.

Nu o dată am vorbit despre „trifoiurile cu patru foi" ai existenţei mele. Şi am numit mai întâi persoane dragi, întâlnite în diferite perioade ale vieţii, printre care: prietenul Nichita Stănescu – vreme de cinci ani coleg de grupă la Filologie; minunaţii publicişti de la revista *Contemporanul*, George Ivaşcu, Roger Câmpeanu sau criticul de teatru Valentin Silvestru şi prietenii mai tineri de-acolo, Aurel Bădescu şi Dinu Kivu; apoi regizorul Victor Iliu – datorită căruia am ajuns, pentru foarte scurtă vreme, profesor asociat la I.A.T.C. , unde, printre studenţii mei s-au numărat mulţi cineaşti importanţi, precum Mircea Veroiu, Dan Piţa, Nicolae Cabel, Nicolae Opriţescu, Timotei Ursu, Felicia Cernăianu, Andrei Cătălin Băleanu. Alt „trifoi cu patru foi" a fost actriţa Margareta Pâslaru – cu care am împărţit consecinţele dure şi necazurile prin care a trecut, în epoca de la sfârşitul anilor '60, *Un film cu o fată fermecătoare* (regior Lucian Bratu şi scenarist Radu Cosaşu); apoi: academicianul Eugen Simion, şi el fost coleg de Facultate, care m-a inclus în lumea revistei *Caiete critice*, unde am cunoscut prieteni dragi din diferite generaţii, precum Valeriu Cristea sau Daniel Cristea-Enache, Oana Soare, Bogdan Popescu, Răzvan Voncu, Sebastian-Vlad Popa şi Răzvan Adam; regizorul Geo Saizescu – care m-a ajutat să-mi continui cariera universitară, vreme de aproape două decenii, la Facultatea de Arte „Hyperion"; scriitorul Nicolae Breban şi „adjuncta" sa Aura Christi – care m-au păstrat în echipa revistei *Contemporanul – ideea europeană*, unde scriu, număr de număr, în continuare, de-ale filmului şi de-ale teatrului, şi am primit, nu de mult, o diplomă pe care scrie „Mister *Contemporanul*".

După această cam lungă paranteză, pe care o consider, însă, esenţială în discuţia de faţă, este cazul s-o spun, pentru prima dată, că Geta Grapă a fost, şi ea, neîndoios, un trifoi cu patru foi al existenţei mele, într-o perioadă grea, pe care unii au numit-o „obsedantul deceniu" (deşi, am avut parte, în viaţa noastră, nu numai în „epoca de aur", de mai multe obsedante decenii). În aceste condiţii, pot spune că spectacolele cu Geta Grapă de acum şase decenii (într-o lume bolnavă, bolnavă, bolnavă) au fost chiar un „leac de supravieţuire". Până a ajunge la condiţia nefericită, dar atât de frecventă, a artiştilor „pe nedrept uitaţi", Geta Grapă şi-a continuat cariera de excepţie la Teatrul braşovean, strângând aproape o sută de roluri la activ, pentru ca după 1989 să fie scoasă la pensie, fără un „spectacol final", aşa cum şi-a dorit şi i-a fost promis. N-a supravieţuit mult fără teatru: s-a stins în 1992, la 63 de ani, când se pregătea să împlinească 40 de ani de carieră, rămânând pentru noi, toţi cei care am cunoscut-o sau am văzut-o pe scenă, o amintire dintre acelea de care avem mereu nevoie în viaţă. În ceea ce mă priveşte, după anii debutului său pe scena braşoveană, i-am urmărit mai de la distanţă evoluţia interpretativă, aşa cum, tot de la distanţă, am urmărit şi destinul Teatrului braşovean (înfiinţat încă în 1946, sub formă de „Teatru Popular", şi denumit de către regizorul Sică Alexandrescu, cel care avea să-i împrumute la un moment dat şi numele, „Teatrul Dramatic"). Cum spuneam, a jucat în aproape o sută de piese pe scena braşoveană, două dintre rolurile „de mai târziu" care m-au impresionat în mod deosebit fiindt două Marii: aceea din spectacolul lui Mircea Marin cu piesa lui Osvaldo Dragun *Maria şi copiii ei* (era, parcă, în 1977) şi aceea din piesa lui Dumitru Radu Popescu *Mormântul călăreţului avar* (la începutul anilor '80). Numai între anii 1980 şi 1989, în final de carieră, aşadar, Geta Grapă a jucat în 20 de spectacole, după cum urmează: *Jocul de-a vacanţa*, *Jolly Joker*, *Mormântul călăreţului avar*, *Examenul*, *Turnul de fildeş*, *Paiele şi măgarii*, *Mirabila sămânţă*, *Troilus şi Cresida*, *Primăvara eroului*, *Pescăruşul*, *Papa Dolar*, *Nunta lui Krecinski* (îngăduiţi-mi, în paranteză, o mărturisire: când am descoperit Bucureştiul – asta se întâmpla în 1952 –, unul dintre primele şocuri s-a numit Birlic, în rolul titular din această irezistibilă „comedie bulevardieră" rusă, jucată la Teatrul Naţional), *Echinocţiul de toamnă*, *Astfel e lumea... o comedie*, *Vinovaţi fără vină*, *Arca bunei speranţe*, *Pensiunea doamnei Olimpia*, *Vânătoarea de berze*, *Balconul*. Filmul românesc a descoperit-o târziu şi a uitat-o, din păcate, foarte repede: descoperitorul a fost Mircea Daneliuc, care i-a oferit un rol în *Proba de microfon* din 1980 (un rol micuţ, dar actriţa se pricepea să transforme şi rolurile mici în roluri mari), pentru ca în 1981 să apară într-un nou film, *Întoarcere la dragostea dintâi*, şi să dispară repede din lumea ecranului. Puţini şi-au mai adus aminte, apoi, de Geta Grapă. O excepţie ar fi superba carte a Steluţei Pestrea Suciu *Străzi, case, oameni din Braşov*, unde Geta Grapă n-a fost uitată, ci este evocată cu emoţie de către autoare, care îi rezervă chiar un capitol special, XLII, intitulat „Geta Grapă şi tragicomicul scenic. Interpretări, adevărat regal actoricesc. De la Magda Minu, eroina lui Sebastian, la Maria lui Osvaldo Dragun". Criticul Bogdan Ulmu scria la un moment dat, despre Geta Grapă, că „nu era un actor, era o instituţie". Iar în *Teatrul azi,* nr. 1–2/2009 (când actriţa ar fi împlinit 80 de ani), criticul Constantin Paraschivescu – care, generos, mă include, iată, în cartea sa – îşi intitula articolul aniversar despre Geta Grapă „O sclipire solară". Tot pe atunci, un ziar local, „Monitorul Expres", ne amintea şi faptul că Geta Grapă se născuse într-o zi de Crăciun. Măcar atunci, în noaptea sfântă, la lumina artificiilor din bradul tradiţional, să ne întoarcem cu recunoştinţă gândul spre cea care ne-a încântat cu seninul ei anii tinereţii şi a rămas, în gândul şi în inima noastră, o mare actriţă a teatrului românesc. Să-i închinăm de Crăciun câte o colindă. Da, de ziua ei se cântau colinde!...

Steluţa PESTREA SUCIU

Actorii care m-au făcut să iubesc teatrul

Când domnul Paraschivescu mi-a propus să aştern pe hârtie câteva gânduri despre Teatrul din Braşov, mi s-a părut un lucru simplu; dar simplitatea este cea mai complicată dintre formulări. Cu ce amintire să încep? Unde să mă opresc? Cum să redactez rândurile ce vor vedea lumina tiparului? Întrebări la care trebuia urgent să găsesc răspuns.

Am simţit nevoia nostalgică să revăd locul de unde a început iubirea mea pentru teatru. Am luat la picior câteva străzi din oraş şi m-am îndreptat spre clădirea „Reduta", unde se afla sala de spectacol a oraşului până în 1959. Am urcat scările larg deschise spre etaj, cu emoţia copilului de odinioară, care, luat de mână de părinţi, uita că ceva interesant i se va întâmpla. Şi acest ceva interesant mi se întâmpla destul de des, deoarece părinţii mei făceau parte din categoria marilor *degustători* de teatru, cu rafinament în perceperea acestui gen de artă, cărora nu le scăpa niciun spectacol, fie al trupei braşovene, fie ale celor venite în turneu, în general din Bucureşti. Am intrat în sala goală: arăta altfel decât cu mai bine de o jumătate de secol în urmă. M-am uitat cu luare-aminte în jur, m-am aşezat pe un scaun şi mi-am încropit imaginar un film, al cărui regizor doream să fiu. Prin faţa ochilor mi se perindau reprezentări pe care timpul nu şi-a pus nicio amprentă. Nu voi derula pelicula în întregime, ci am să tai acele cadre importante pentru mine.

Aşteptând cele trei gonguri care prevesteau surpriza, aveam o stare de emoţie greu de explicat. Cortina de catifea vişinie cu falduri bogate se ridica încet-încet, şi din acea clipă misterul ascuns dincolo de ridicarea ei se desluşea – atât cât înţelegeam la vârsta mea –, pentru că o altă realitate prindea formă. Acasă, prin explicaţii şi multe *de ce-uri,* mi se descâlceau firele uneori încâlcite ale întâmplărilor petrecute pe scenă.

Răspunsurile părinţilor mei se transformau în adevărate lecţii despre teatru. Am învăţat că pe scenă se oficiază ceva magic; că actorii sunt plămădiţi din pulbere de stele şi înfăptuiesc miracole; că în fiecare personaj, noi, oamenii, ne regăsim; că am poveştile mele, la care visez, şi actorii mă ajută să particip la vis; că iluzia devine pentru o clipă realitate; că, la braţ cu actorii, trec prin mai multe vieţi; că, într-un cuvânt, teatrul este o lume. Şi, în acea realitate a scenei, diferită de ceea ce vedeam zi de zi, intrau triumfal actorii pe care soarta mi i-a scos în cale.

Într-o primăvară, plimbându-mă cu părinţii pe strada Castelului din Braşov, ne-am întâlnit cu un domn ferchezuit. După schimbul politicos de replici cu tatăl meu – unele cred hilare, din moment ce se râdea –, deşi eram copil, domnul mi-a întins mâna şi s-a prezentat: Mişu Fotino. Am făcut legătura cu spectacolul *Hagi Tudose*, unde îl interpreta pe Hagiu. L-am privit pieziş. Nu-mi plăcea, pentru că figura lui din reprezentaţie, care m-a urmărit mult timp, avea ceva respingător: bătrân, îmbrăcat într-un anteriu zdrenţăros, cu o perucă cu păr ţepos, cu un nas borcănat. În faţa mea se afla acum un domn cu pălărie, cu mănuşi şi cu iz de lavandă. Nu înţelegeam că actorul ca individ nu e acelaşi lucru cu personajul de pe scenă. Cu timpul, am înţeles că domnul Mişu Fotino este un mare actor, iar spectacolul *Hagi Tudose* s-a înscris printre cele de referinţă în istoria Teatrului.



La Braşov, Mişu Fotino a jucat peste un sfert de veac. Aşa că s-au ivit destule ocazii de a-l revedea, pe scenă sau pe stradă. Impresiile erau diferite, în funcţie de circumstanţe. În primul caz, mă declaram impresionată sau nu de felul cum actorul îmbrăca haina personajului şi, mai ales, dacă îmi stârnea curiozitatea. Acum aş zice că Mişu Fotino şi-a dezvoltat rolurile cu mare măiestrie, oferind adevărate recitaluri actoriceşti. Pe stradă, era cu totul altfel – cel puţin cu noi: cât se poate de jovial şi amator de glume, spre hazul părinţilor. Trăgeam eu cu urechea, dar mare lucru nu auzeam, glumele fiind spuse *sotto voce*. În schimb, aşteptam cu poftă bomboanele în staniol, pe care mi le aşeza cu grijă în palmă. Îi mulţumeam cu plecăciune, aşa cum văzusem că fac actorii la sfârşitul spectacolului. Tare se mai amuza! Prin felul de a fi studiat, devenise un personaj principal al urbei.

S-o amintesc pe Vévé Cigalia, actriţa explozivă şi pe scenă, şi în viaţa de toate zilele. Nimic artificial în comportament. Aşa era ea, cât se poate de naturală. Am iubit-o, pentru că mi-era simpatică. Cât de nostimă în rolul Gherghina Profirel, din acelaşi spectacol *Hagi Tudose*! Sulemenită, cu un malacov enorm şi un *grain de beauté* vizibil şi din fundul sălii. După ce i-am declarat sentimentele în gura mare, pe stradă, am devenit prietena ei. De câte ori ne întâlneam, prima întrebare mi-o adresa mie: dacă am văzut spectacolul *cutare* în care juca. În glumă, se arăta interesată de aprecierea mea, pentru că, în inocenţa lor, copiii sunt sinceri. *Stop-cadru*: Spectacolul *Gaiţele* cu imagini bine sedimentate în memorie. Când vine vorba de Aneta Duduleanu, indiferent câte montări am văzut, pentru mine Vévé Cigalia este de neegalat. Deşi o femeie voinică, pe scenă devenea agilă, cu mişcări care nu-i trădau kilogramele. Şi cât se poate de naturală. Era atuul ei. Ziceai că de când lumea tămâia coliva cu căţuiul.

Mă fascina şi Eugenia Eftimie, o femeie frumoasă şi elegantă. Ştia că este admirată deopotrivă de bărbaţi şi femei. Avea un mers sigur, princiar, cu un zâmbet abia perceptibil. *Stop-cadru*: Otradina-Krucinina din *Vinovaţi fără vină* de Ostrovski, rolul care se suprapune peste imaginea ei. Din întunericul săli, o priveam electrizată: se mişca elegant, într-o rochie lungă de mătase, al cărei foşnet parcă îl am în urechi. Îi reţinusem toată gestica şi timbrul vocii modelat cu artă. În casa ei am admirat mobila veche, biblioteca ce acoperea un perete şi două tablouri aşezate la mare cinste. Unul pictat de Hans Eder, o reprezenta în acest rol din *Vinovaţi fără vină*, celălalt în rolul Zoe din *O scrisoare pierdută* făcut de Bordenache. Şi nu era puţin să le pozezi acestor doi maeştri.

Andrei Armancu, actorul plin de neastâmpăr, deşi era autodidact, acumulase cultură, poate mai multă decât unii şcoliţi prin Institutele acelui timp. Îl cunoşteam bine, deoarece cu fiica sa eram prietenă. Actorul avea un fel de a fi aparte şi răspândea în jur bună-dispoziţie, mai ales când intra în jocul nostru, imitând personaje de basm. Era un adevărat spectacol, în care şi noi, două fetiţe cu codiţe, deveneam actriţe. Pe scenă, trăia fiecare rol cu frenezie, îl încărca cu intensitate şi avea un magnetism ce atrăgea privirile. Erau clipe unice de comunicare cu sala. Talentul l-a recomandat şi pentru spectacole de operetă, gen deloc uşor. Mi-a rămas în amintire în rolul Marinarului din *Vânt de libertate* de Dunaevski. După spectacol, nu puţini erau cei care fredonau melodia unui celebrul cuplet, în care actorul meu, alături de Boris Gavliţchi, smulgea ropote de aplauze.

Marii actori au venit pe lume cu predestinarea de a face minuni, pentru că ei dau viaţă cu îndrăzneală atâtor personaje. În timp, după ce am trecut la adolescenţă

şi lecturile mele au căpătat consistenţă, a venit şi discernământul. Eram la fel de captivată – sentimentul nu s-a schimbat până astăzi – de lumea care se mişca pe scenă, populată de alte serii de actori.

Cine n-o cunoştea pe Geta Grapă? Era a noastră, a braşovenilor. Harul divin s-a aşezat pe fruntea ei, ca o coroniţă. A jucat în spectacole devenite reper pentru braşovenii trecuţi de mult de tinereţe. *Stop-cadru*: Magda Minu din piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Pe scenă era Geta Grapă, blondă, cu păr buclat, cocoţată pe o scară, cotrobăind în biblioteca profesorului Alexandru Andronic. Prezenţa ei scenică mi s-a întipărit bine în minte. Cred că pot să-i fixez detalii ale rochiei purtată în actul I. Actriţa şi-a construit interpretarea cu simţ al echilibrului, fără exces de patetism, pigmentând cu sentiment, atât cât era necesar, atitudinea studentei îndrăgostite de Alexandru cel Mare, şi niţel de profesor sau punând energie cuceritoare în revolta generată de suspiciunile magnatului Bucşan faţă de studiul lui Andronic despre Alexandru cel Mare, plin de greşeli, apărut în ziarul „*Deşteptarea*“. Nu pot spune că Geta intra în nişte tipare de frumuseţe. Farmecul îi venea din interior, din râsul în cascadă. Pentru mine, era molipsitor. *Stop-cadru*: Jivca Popovici din piesa *Doamna ministru* de Nuşici, rol care i-a adus popularitate. Plină de vivacitate, polarizând energiile, ziceai că rolul este scris pentru ea. Geta Grapă a întruchipat cu pasiune şi talent personaje de comedie şi dramă, lăsând interpretări antologice. Intrările ei în scenă rupeau cunoscutele tipare, cultivând în egală măsura aplombul şi lacrima ascunsă. *Stop-cadru*: Maria din *Maria şi copiii ei* de Osvaldo Dragún. Scena din final, magnific jucată: părăsită de copii şi lovită de moartea prietenei, Maria ajunge la capătul povârnişului. Scena era plină de gunoi, asemeni degringoladei femeii. Din acest maldăr apare Adolfo, interpretat cu multă energie de regretatul Dan Săndulescu, vagabondul cu şarm, care adăsta, din când din când, lângă ea. Îi propune să plece împreună, deoarece în acel loc nu mai e de trăit. Glasul puţin voalat al Getei Grapă a exprimat interiorul personajului. Actriţa s-a ilustrat în atâtea piese, încât mi-e greu să fac o sinteză. De fiecare dată mă surprindea, în interpretare, prin subtilitate şi ingeniozitate. Pentru mine a fost unică.

Pe Nunuţa Hodoş o cunoşteam din familie: era prietenă cu mătuşa mea. Deşi la prima vedere era o persoană „ascuţită“, cu o siluetă filiformă, la taifasurile încinse la o cafea şi o ţigară era fermecătoare. Avea multe de povestit despre anii de teatru de la Cluj şi roluri în travesti, despre spectacolul cu piesa lui Blaga *Daria*, despre căsnicia eşuată şi moartea fiicei, moment ce i-a răvăşit existenţa, despre prietenia cu scenografa Cristina Urdea. Pe scenă era uluitoare. Orice rol, mare sau mic, era lucrat cu migală, purtând pecetea profesionalismului, pentru că Nunuţa Hodoş a ales drumul anevoios al căutărilor chinuitoare. Inteligentă, cultă (era descendentă din familia Hodoş, familie cu tradiţii cărturăreşti), a fost în toate rolurile însetată de a oferi personajelor tensiune, în ciuda delicateţii ei fizice. *Stop-cadru:* Galciha din *Vinovaţi fără vină*. Eroina stă la masă. Puţină la trup, gârbovită, cu o privire stranie, cu un şal ponosit pe umeri. În genunchi, *Otradina-Krucinina* (Eugenia Petrescu). Nunuţa Hodoş, cea ştiută din salonul mătuşii, era în faţa mea pe scândura scenei şi îşi trăia rolul sub ochii mei. *Stop-cadru:* Fräulein din spectacolul *Gaiţele*. Şi-a asumat personajul prin descifrarea în adâncime a fiecărui detaliu. A găsit argumente comice, de la intrarea în scenă până la exploatarea la maxim a limbajului. Fiind vorbitoare de limba germană, nu i-a fost greu să-şi îmbogăţească cu umor personajul, prin rostirea replicilor. Am impresia că i-au plăcut personajele cu suflet mare, încărcate cu un fond uman nealterat. *Stop-cadru:* finalul dramatic din *Mutter*

Courage. *Anna Fierling*, actriţa Nunuţa Hodoş, se înhamă la căruţă. Scena, magistral construită. Drama Annei, în dublă ipostază de mamă şi negustoreasă, a fost trăită adânc, uman, fără implicaţii politice. Mai mult, actriţa a redat direct stările sufleteşti ale personajului, evitând sinuozităţile.

Sunt şase actori, pe care i-am agăţat în timp. Şi când mi-e dor, mă întorc la ei. Sunt prietenii mei. Şi la prieteni te întorci oricând cu bucurie sau cu lacrima în colţul ochiului. Le spun pur şi simplu aşa, *prieteni*, nu din impoliteţe, ci pentru că am transferat asupra lor atât iubirea mea, cât şi amintirea trecutului în prezent. Ceea ce m-a sedus la aceşti devotaţi prieteni era o aristocraţie în viaţa de zi cu zi şi în interpretare, însuşire care stăpânea destinul lor ca actori. Chiar şi personajelor mărunte le confereau demnitate. Ce mă leagă de ei? În primul rând umanitatea, trăsătură uitată astăzi. Sau poate poveştile spuse în faţa mea, capabile să mă emoţioneze şi să mă însoţească pas cu pas. Am scris cu admiraţie, ca să le ocrotesc amintirea şi să le pun „în ramă“ expresivitatea şi harul.

Şi filmul meu continuă...

Coca BLOOS

În spiritul unei geometrii superioare

Teatrul Dramatic din Braşov a constituit a doua etapă în drumul ce aveam să-l străbat pentru a ajunge actriţă.

Sub conducerea distinsului şi rafinatului om de cultură, regizorul Eugen Mercus, m-am întâlnit aici cu o generaţie de actori care şi-a afirmat individualitatea



în arta teatrului prin refuzul compromisului artistic şi amendarea oricăror concesii privitoare la exigenţa înscenărilor şi alegerii repertoriului.

În spiritul unei geometrii superioare, Teatrul de sub poalele Tâmpei se diferenţia de alte teatre prin festivalul conceput şi gândit de regizorul Eugen Mercus, festival care, an de an, îşi *răsfăţa* publicul cu spectacole realizate pe alte scene, din Capitală sau din ţară, iar vizionarea lor, discuţiile, colocviile şi întâlnirile cu alte trupe, toate acestea la un loc se constituiau şi ofereau o atmosferă intelectuală elevată şi o adevărată instrucţie practică. O rezistenţă prin arta spectacolului de teatru! Aici, împreună cu trupa, mi-am continuat ascensiunea către ideea de cultură a rolurilor, către modernitatea interpretării, către semnificaţia gândurilor şi situaţilor scenice.

Am avut parte de prietenii şi afinităţi atât pe planul vocaţiei, cât şi cel al vieţii personale. Scândurile scenei sudează, firesc, momentele şi clipele!

Întâlnirea cu Teatrul din Braşov şi cu trupa de actori, personalităţi importante şi de netăgăduit, care marchează prin profesionalismul lor scena de teatru românesc, întâlnirea, ca de altfel toate întâlnirile avute de-a lungul anilor, a sedimentat şi a întărit credinţa în munca şi iarăşi munca exigentă, fără concesii, de a ajunge la adevărul scenic, în alternanţa tensiunilor cu bucuria de a cotrobăi, a scotoci, a descoperi cu inocenţă sacrul din actul teatral, astfel încât la final, să spui: *Doamne, îţi mulţumesc!*

Mircea MARIN

Experimentul Braşov

În calitate de regizor artistic care a activat timp de 10 ani(1977–1987) la Teatrul braşovean, voi încerca să fac o radiografie cât mai obiectivă a performanţelor artistice ale Teatrului, cât şi a constrângerilor pe care le-a suportat din partea contextului socio-politic, raportându-mă numai la consecinţele faptelor mele artistice.

La bursa aprecierilor de specialitate, Teatrul avea o cotă foarte scăzută; calitatea artistică a trupei nu avea relief – mi-am dat seama după ce-am vizionat două spectacole mediocre –, iar când am mai aflat şi repertoriul care s-a jucat în ultimele săptămâni, am fost dezolat: câteva texte ditirambice, ce aveau pretenţia unor drame istorice, şi un potop de piese bulevardiere, din care reţin până astăzi două titluri care ar putea face parte dintr-o antologie a titlurilor inepte: *Icre negre cu fasole* şi *Napoleon era fată*.

Deceniile 6 şi 7 au reprezentat perioada cea mai fericită a teatrului mondial şi, prin contaminare – de data asta în mod pozitiv –, şi a teatrului românesc. Primăvara artei şi culturii româneşti (1966–1971) nu părea să fi atins însă şi acest teatru. Superficialitatea fusese cultivată ca emblemă a sa.

„Experimentul“ Braşov, aşa cum îmi permit să-l consider eu, a început prin impunerea unui repertoriu de valoare, împotriva cenzurii ideologice (eram în plină edificare a cultului personalităţii), dar şi a ştachetei culturale, poziţionată foarte jos de către unele persoane din interiorul Teatrului. Am reuşit să-mi aliez câţiva adepţi – în mod special trebuie să-l remarc pe Dimitrie Roman, în calitatea sa de secretar literar – şi împreună am direcţionat un nou program estetic. Prin opţiunile repertoriale, care aparţineau portofoliului fiecărui regizor în parte, am determinat

o redimensionare a bazei de performanţă a actului artistic. Spre exemplificare, consemnez:

– Teatrul elisabetan: – *Troilus şi Cresida* de William Shakespeare;

– *Eduard al II-lea* de Cristopher Marlowe (în premieră pe ţară);

– Teatrul fantast, reflectare a „realismului magic“: – *Maria şi copii ei* de Osvaldo Dragun (în premieră pe ţară);

– Teatrul satirei atroce: – *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale;

– Teatrul poetic: – *Păsările tinereţii noastre* de Ion Druţă (în premieră absolută);

– *Arheologia dragostei* de Ion Brad;

– Teatrul-parabolă: – *Evul mediu întâmplător* de Romulus Guga (în premieră absolută);

– Teatrul meditaţiei de tip beckettian: – *Ce zile frumoase* şi *Sfârşit de partidă*;

– *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian;

– Teatrul politic: *Mormântul călăreţului avar* de Dumitru Radu Popescu (amplă frescă socio-politică, cu profunde implicaţii spirituale, unică în dramaturgia românească, în premieră absolută);

– Teatrul absurdului: *Aniversarea* (*Serată neprevăzută*) de Harold Pinter (în premieră pe ţară);

– Teatrul suprarealist: *Insula* de Gellu Naum (în premieră absolută).

În perioada respectivă, ca urmare a valorii spectacolelor montate de mine, Teatrul Dramatic din Braşov şi-a putut trece în palmares 13 premii, după cum urmează:

<u>Premii pentru spectacol</u>:

– *Mormântul călăreţului avar* de D. R. Popescu (Premiul pentru cel mai bun spectacol, acordat de Secţia de critică a A.T.M., şi Premiul pentru cel mai bun spectacol, la Festivalul de Teatru Contemporan;

– *Arheologia dragostei* de Ion Brad (Premiul I pentru spectacol, la Festivalul Naţional de Teatru);

– *Cerul înstelat deasupra noastră* de Ecaterina Oproiu (Premiul III pentru spectacol, la Festivalul Naţional de Teatru).

<u>Premiul pentru regie artistică:</u>

– *Aniversarea* (*Serată neprevăzută*) de Harold Pinter (Premiul acordat de Secţia de critică a A.T.M.);

– *Mormântul călăreţului avar* de D. R. Popescu (Premiul acordat la Festivalul de Teatru Contemporan);

– *Arheologia dragostei* de Ion Brad (Premiu acordat la Festivalul Naţional);

– *Arheologia dragostei* de Ion Brad (Premiu acordat la Festivalul de Teatru Istoric de la Craiova);

– *Cerul înstelat deasupra noastră* de Ecaterina Oproiu (Premiu acordat la Festivalul Naţional).

Celelalte premii au fost acordate astfel:

– actorului Costache Babii (Premiul pentru cel mai bun actor, acordat de Secţia de critică a A.T.M.) pentru rolul Bască din spectacolul *Mormântul călăreţului avar*;

– actorului Costache Babii (Premiul pentru cel mai bun actor într-un rol secundar) pentru rolul Cristescu din spectacolul *Intre etaje* de Dumitru Solomon;

– actriţei Geta Grapă (Premiul pentru rolul Maria din spectacolul *Mormântul călăreţului avar* de D. R. Popescu), acordat la Festivalul de Teatru Contemporan;

– actorului Andrei Ralea (premiul pentru rolul Studentul din spectacolul *Arheologia dragostei* de Ion Brad), acordat la Festivalul Teatrului Istoric de la Craiova.

(**Pro memoria**: premiile Secţiei de critică a A.T.M. (Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică) erau socotite cele mai importante premii naţionale, întrucât preşedintele acestui organism era Valentin Silvestru, o personalitate de necontestat, un adevărat aristarh al criticii teatrale româneşti.)

Am montat spectacole în multe teatre din ţară şi din Bucureşti, dar trebuie să apreciez cu prioritate pasiunea şi chiar spiritul de sacrificiu al majorităţii actorilor braşoveni. După 1979, în perioada *autofinanţării*, colectivul artistic era supus unui program de muncă epuizant. Săptămânal se jucau 9 spectacole, din care 3 reprezentaţii aveau loc în deplasare – fie iarnă, fie vară –, iar dacă se adaugă încă 5–6 repetiţii a câte 4–5 ore, evident că viaţa personală trebuia dată uitării: ea ajunsese să se confunde cu viaţa artistică. Se înfiripase însă un cult al repetiţiilor, practicându-se metoda euristică, pentru a afla şi a lumina zonele subliminale ale fenomenelor empatice ce determină relaţia actorului cu rolul său. A fost o perioadă fastă, care s-a concretizat prin premiile obţinute.

Dar, aşa cum în spatele oricărui zâmbet pândeşte un vid care se poate metamorfoza într-un rictus hidos, am avut de suportat şi consecinţele unei cenzuri ce aparţinea domeniului patologiei. La aproape toate vizionările ideologice am avut dispute cu cenzura, însă primul impact consistent l-am suportat după premiera oficială a spectacolului cu piesa *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. Pe plan local, spectacolul trecuse de vizionarea ideologică, dar la premiera oficială ne-am trezit cu apariţia directorului general al Direcţiei Teatrelor din Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, tov. Constantin Măciucă, care nu fusese invitat şi nici nu se anunţase în prealabil. Această descindere mi-a creat o stare de nelinişte. Reuşisem să-mi fac câţiva prieteni de nădejde în Teatru. Premiera fusese un succes incontestabil. Curând, însă, după ce se stinseseră şi ultimele aplauze, am aflat de la directorul Teatrului din Braşov că tov. Măciucă a hotărât suspendarea spectacolului, pentru o perioadă neprecizată. Incertitudinea a durat aproape două luni, după care *s-a pogorât* din nou la Braşov TOVARĂŞUL, reproşându-mi o serie de deformări ale textului şi spiritului caragialian. Avea mai multe foi de hârtie, pe care erau listate siluirile de care eram vinovat. I-am demonstrat că, deşi textul era analizat şi interpretat mai puţin ortodox, dar mai profund, celebra piesă nu suferea deformări. După această dispută, care a început în jurul orei 10 dimineaţa şi s-a terminat sub pleoapa amurgului, am acceptat să fac câteva mici modificări, care nu afectau originalitatea şi valoarea spectacolului.

După doi ani, am propus în repertoriu piesa *Evul mediu întâmplător* de Romulus Guga, o parabolă ce releva consecinţele unui sistem dictatorial. Piesa a fost inclusă în repertoriu, repertoriul a fost aprobat de Secţia de propagandă pe plan local şi chiar de Consiliul Culturii de la Bucureşti. Am conceput decorul şi costumele cu scenograful, le-am predat la serviciul de producţie pentru executare, am făcut distribuţia şi am repetat timp de o lună. Eram încântat de felul în care se prefigura rezultatul final, când mi s-a adus la cunoştinţă de către directorul Teatrului că Secţia de propagandă a dispus eliminarea acestei piese din repertoriu. Fără explicaţii. Oricum, noi, artiştii, eram catalogaţi în Nomenclatorul de funcţii şi meserii ca având calitatea de *prestatori de servicii*. Partidul era autoritatea supremă, iar noi nu trebuia să fim decât uneltele lui obediente, a căror menire era să lucrăm spre consolidarea puterii absolute.

Au mai trecut doi ani şi a urmat cutremurul: vizionarea ideologică a spectacolului cu piesa *Mormântul călăreţului avar* de Dumitru Radu Popescu. Cu circa o lună de zile înainte de această vizionare, a fost paraşutat de la Bucureşti, în funcţia de Secretar al Secţiei de Propagandă a Comitetului Judeţean de Partid, tov. Mihai Dulea. Nu auzisem de el, dar nu voi putea uita această stafie venită din vremurile comunismului de tip stalinist. La sfârşitul spectacolului s-a întors spre membrii Comisiei ideologice, care se aflau în sală cu câteva rânduri în spatele său, şi cu o voce agresivă le-a adresat o întrebare la care nu aştepta răspuns: „Ce-aţi făcut aici?" Şi a plecat, evident nervos. În foarte puţine minute, ciracii săi au dispărut într-un mod miraculos. A doua zi dimineaţă am aflat că spectacolul se oprise, iar afişele care anunţau premiera oficială trebuiau îndepărtate din spaţiile rezervate programului de prezentare a spectacolelor Teatrului. Era un spectacol monumental, la care participase aproape întreaga trupă, se cheltuise o sumă importantă de bani şi repetiţiile se desfăşuraseră pe o perioadă de aproape trei luni. Investiţia era mare, aşa că situaţia era complicată; eu, ca şi cea mai mare parte a actorilor care jucau în spectacol (intuind un succes major), doream să ne prezentăm în faţa spectatorilor. După câteva zile, am aflat de la câţiva actori, implicaţi în spectacol şi foarte cunoscuţi în oraş, că fuseseră opriţi pe stradă de mai mulţi concitadini – care observaseră dispariţia afişelor ce anunţau premiera spectacolului – şi întrebaţi ce se întâmplă. Se formase probabil un orizont de aşteptări.

Întrucât de la Judeţeana de partid nu se întrevedea nici cel mai plăpând semnal că cineva ar fi fost interesat de rezolvarea acestei *aporii*, m-am înscris personal în audienţă la tov. Dulea. Au urmat două runde de negocieri, iar după fiecare rundă urmau trei vizionări (la care el participa prin reprezentanţii săi – acum bine instruiţi),



care trebuiau să conţină modificările pe care le făceam eu acolo unde îmi sugera el că nu era de acord cu rezolvările de la prima vizionare sau cu cele pe care le operasem între timp. A fost o lună de infern, dar am reuşit să prezentăm spectacolul la public. Succesul a fost foarte mare şi premiile pe măsură.

Am o consideraţie deosebită pentru conştiinţa morală şi artistică a actorilor braşoveni implicaţi în acest spectacol, cu atât mai mult cu cât după câţiva ani, când am montat aceeaşi piesă la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra“, protagoniştii spectacolului bucureştean au dat dovadă de un oportunism greţos, motiv pentru care spectacolul a fost doar o imagine spălăcită a celui de la Braşov.

În legătură cu spectacolul princeps ar mai fi multe de consemnat, dar nu este locul aici. Totuşi, pentru a exemplifica cu acurateţe o realitate istorică şi artistică, voi reproduce ceea ce mi-a spus la un moment dat tov. Mihai Dulea: „Dumneavoastră, cu talent, vă jucaţi acolo în teatru, dar apoi venim noi, cei care gândim!“ Instantaneu am vrut să-i răspund: „Dacă noi n-am fi făcut decât să ne jucăm, acum nu ar fi trebuit să interveniţi dumneavoastră, cei care *gândiţi*.“ Nu era cazul să-i răspund astfel şi nici n-am făcut-o: important era ca spectacolul să fie văzut. El nu s-a jucat decât o singură stagiune, deşi oamenii din Braşov s-au arătat interesaţi de problematica abordată şi de felul cum a fost ea tratată, atât în text, cât şi în spectacol.

Spaima aberantă a propagandiştilor ceauşişti ajunsese atât de departe, încât în anul 1983 mi s-a cerut să schimb titlul piesei lui Harold Pinter, *Aniversarea*, întrucât premiera spectacolului urma să aibă loc în luna ianuarie, iar acea lună era dedicată aniversării naşterii *cârmaciului* nostru de atunci. În topul valoric al spectacolelor mele, acesta, care s-a jucat cu titlul *Serată neprevăzută*, ocupă locul întâi. Vreau să onorez întreaga distribuţie: Costache Babii, Mircea Andreescu, Nina Zăinescu, Radu Negoescu, Maya Indrieş şi George Ferra – un actor are m-a uimit prin felul cum a putut să redea chipul multiplu al angoasei născute din intuirea vidului existenţial.

Ultima experienţă traumatică pe care am trăit-o s-a produs în toamna anului 1986. În vara aceluiaşi an, cu câteva zile înainte de închiderea stagiunii, am prezentat în avanpremieră spectacolul cu piesa lui Gellu Naum *Insula* – un text superb şi căruia de mai mulţi ani doream să-i dau viaţă pe scenă. Vizionarea ideologică decursese fără mari complicaţii, *nelămuririle* tovarăşilor care vegheau să nu cumva să aducem nici cea mai mică atingere directivelor partidului (doar se desfiinţase cenzura instituţionalizată, de circa 10 ani!), fiind de ordin minor. La avanpremieră, pe lângă invitaţii obişnuiţi, a participat şi o delegaţie din partea Teatrului Municipal din Cracovia, care venise să vizioneze mai multe spectacole, pentru a alege două, cu care urma să facem în toamna aceluiaşi an un turneu în Polonia, în cadrul unui schimb cultural. Atât invitaţii, cât şi delegaţia poloneză formată din oameni de specialitate, au fost încântaţi de calitatea artistică a spectacolului şi chiar în aceeaşi seară oaspeţii polonezi şi-au exprimat opţiunea pentru ca unul dintre cele două spectacole, pe care urma să le prezentăm în ţara lor, să fie acesta. Sunt de neuitat pentru mine Costache Babii (în rolul principal: *Robinson Crusoe*), Virginia Itta Marcu (*Adelaide Selkirke*) şi Dan Săndulescu (*Vineri*). În toamnă, după concediu, când m-am întors la Braşov, am luat legătura cu directorul Teatrului pentru a planifica pregătirea spectacolului, întrucât fusese stabilit ca deschiderea oficială a stagiunii să se facă cu acesta. Din plină vară am fost teleportat în bezna nopţii polare! Reprezentarea spectacolului fusese amânată sine die.

Fără comentarii!!! Am rămas cu un caiet-program, pe care secretarul literar Dimitrie Roman – aflându-se poate într-un moment premonitoriu şi motivând faptul

că nu ar fi avut suficient timp pentru ca acesta să fie tipărit după concediu – îl editase cu precădere.

În ceea ce mă priveşte, era clar că îmi câştigasem cu brio statutul de *persona non grata*!

In anul 1977, atunci când am venit la Braşov, m-au întâmpinat urmele de vegetaţie de pe Tâmpa, care mai conturau încă siluetele literelor ce formau numele unui personaj de dureroasă amintire: STALIN (între anii 1950–1960 oraşul Braşov a purtat numele lui), iar în 1987, când am plecat, m-au condus aceleaşi vestigii, ca nişte cicatrice marcate vag de trecerea timpului.

Dan TĂRCHILĂ

Moştenirea unui teatru excelent

Când am fost numit director al Teatrului din Braşov, am primit moştenirea unui teatru excelent, atât ca organizare, cât şi ca potenţial actoricesc. Fostul director, maestrul Sică Alexandrescu, unul dintre cei mai iluştrii regizori ai scenei româneşti, om de mare cultură, cunoscător, ca nimeni altul, al lumii complexe a teatrului, făcuse, sub directoratul lui, un teatru de renume naţional, cu spectacole de invidiat. Spiritul organizator al maestrului şi, mai ales, impunerea unui stil regizoral unic dăduseră Braşovului o instituţie de cultură cu care oraşul se mândrea. Este adevărat că şi elementul uman, excelentul colectiv de actori, l-a înţeles şi l-a urmat cu încredere şi devotament. Ca director care i-a succedat, îi aduc şi astăzi omagiul meu.



În cei doi ani cât am fost directorul Teatrului, am încercat să păstrez moştenirea primită de la maestrul Sică Alexandrescu. Scena braşoveană avea actori de înaltă ţinută artistică, talente autentice, unele excepţionale, conferind spectacolelor succese răsunătoare. Virginia Itta Marcu şi George Gridănuşu, Geta Grapă şi Dan Săndulescu, Luminiţa Blănaru şi Mircea Andreescu, dar şi Zoe Maria Albani, Ştefan Alexandrescu, Costache Babii, Paula Ionescu şi Maya Indrieş – şi pot să mai amintesc încă –, toţi au dat strălucire scenei, în spectacole memorabile. Regizori ca Eugen Mercus şi Tudor Florian au avut partea lor de contribuţie la succesele Teatrului braşovean. După aproape patruzeci de ani, le păstrez tuturor cea mai sinceră şi frumoasă amintire.

Am plecat de la conducerea Teatrului prin demisie. După ce am făcut repertoriul pentru anul următor, am trimis, cum era procedura atunci, lista cu cele şapte piese propuse, la Judeţeana de partid. După două ore, am primit un telefon de la Judeţeană: „Tovarăşe director, trebuie să ne trimiţi zece-douăsprezece titluri de piese, şi noi alegem şapte; noi, nu dumneata." A doua zi m-am prezentat la Judeţeana de partid cu demisia mea, spunând: dacă dumneavoastră alegeţi piesele, eu ce rost mai am, ca director? După două luni în care n-am primit acceptarea demisiei, m-am prezentat din nou, cu un bilet de tren pentru Bucureşti, spunându-le că de mâine trebuie să aleagă alt director.

A. I. BRUMARU

O pagină de biografie

Habent sua fata libelli! Dar nu numai cărţile îşi au soarta lor: sunt ursiţi oamenii, destinul păzeşte cartea vieţii. O filosofare măruntă şi puţin ridicolă (dacă nu deja rizibilă, caraghioasă) îţi spune că soarta n-ai cum s-o cunoşti, ştii doar că ţi-ar fi dată, e scrisă, e de neînlăturat precum o axiomă. Cum să-ţi fi dat seama, ca tânăr alumn la pagina de teatru a *Contemporanului*, trimis fiind la Braşov de Valentin Silvestru, la un festival teatral, că peste ani vei poposi aici pentru peste trei decenii, că o vizită pasageră la un teatru din ţară va deveni, iată, schimbare (mai bine, oare, numai o desenare?) de destin, că, adică, această călătorie menită de regulă uitării îţi va modifica viaţa, îi va oferi o albie şi un ţel pe care nu le bănuiai, nu ţi le plănuiseşi? Eram aşadar în deceniul 7 al secolului trecut; era înainte de divizarea scumpei noastre patrii în judeţe; la Braşov se desfăşura o reuniune a teatrelor regionale (Sibiu, Braşov, ungurii din Sfântu Gheorghe, mă rog, aveai o privire asupra scenelor din centrul României). Fusesem delegat acolo de importanta revistă bucureşteană de cultură; eram acreditat; cum se zice, şeful rubricii, criticul cunoscut (iniţiator de feste culturale în toată ţara, după modele străine de prestigiu, inspectate pe viu, la faţa locului, căci remarcabilul om se plimba cu lejeritate şi atunci pe alte meridiane), îşi exercita, adică, pedagogia spornică (lansase, se ştie, pachete de tineri recenzenţi şi cronicari). Între, prin urmare, Festivalul regional de Teatru de la Braşov şi – după înlocuirea regiunilor cu judeţele, prin 1968, dacă nu mă înşel – Festivalurile anuale de Teatru Contemporan, soboare şi întreceri naţionale şi chiar internaţionale, n-a fost să fie, în biografia mea, decât un pas: destul că, angajat fiind la *Astra*, revista braşoveană, ca incipient om de teatru, cum se spunea în epocă (mă rog, comentator), se va întâmpla ca eu, maramureşeanul prin naştere şi bucureşteanul prin adopţie, să rămân până la pensionare locuitor



al Şcheilor Braşovului şi condeier al măreţei publicaţii bârsane (pe bune totuşi, aş îndrăzni să zic: fiindcă, de exemplu, între 1980–1989 am avut, datorită „difuziunii dirijate“, cel mai mare tiraj în domeniu), parcurgând aici toate treptele – de la redactor principal la (fireşte, după ’89) redactor-şef.

Toată această *răsucire* (ca să nu-l dezamăgesc pe secretul meu maestru Heidegger: *„kehre“* în tedescă) s-a petrecut, prin urmare, din cauza Teatrului: redactam şi iscăleam vasăzică note şi recenzii la *Contemporanul*, apucasem prin bunăvoinţa lui Valentin Silvestru să vizitez Braşovul la, atunci, cel mai important festival provincial de teatru; am fost zărit de (aproape „veteranul“ astrist) Mihai Nadin, ceva mai târziu, prin Bucureşti, târând, agăţat de gât, un greoi, blindat reportofon (mi-l va fi atârnat Doina Papp, colega de la Filosofie, pentru un interviu cu Ion Lucian): „Hai, domle la Braşov, avem aici un loc de redactor“ – m-a ispitit acela. Cum tocmai mă însurasem şi a sta (cum circula în argou expresia) pe tuşă nu convenea niciuneia dintre părţile proaspătului conubiu, am cedat fără de reticenţe chemării. (E drept să spun că publicasem până atunci în revista transilvană un eseu despre sincronismul lovinescian; îl voi fi împănat şi cu câteva nume mari din teatrul internaţional.)

Care să fi fost însă, încă din primele ore „astrale“ (în afara ofertei – probabil modică – ce se cuvenea neofitului), lucrarea mea la revista *Astra*, în oraşul de sub poalele Tâmpei? Cu siguranţă – căci se produseseră, şi aveau un meritat succes, primele ediţii ale Festivalului de Teatru Contemporan –, tocmai iniţierea acelei „foi“ a manifestării: două apariţii pe ediţie festivalieră, adică un supliment consistent sub aspect tematologic, relaxat, dezinhibat, ocolind (cum îmi plăcea şi îmi place încă să cred) poncifele/comenzile din gazetăria culturală şi de artă a perioadei; observ acum că, de pildă, cel puţin, dădeam ilustraţiei fotografice, după modelul apusean, spaţiul şi importanţa pe care le-o va oferi, prin (din păcate) tabloidizare, abia jurnalistica postdecembristă. Scoteam acel supliment remarcabil, de multe ori lăudat, nu singur, dar în trei: mai erau adică în lucrare regretatul prozator Mihai Arsene (în acelaşi timp un talentat grafician şi tehnoredactor) şi Dimitrie Roman, secretarul literar al Teatrului braşovean, dramaturg şi publicist, cardiopat, mort, din păcate, prea de vreme, la prima sa ieşire cu trupa în Occident, după Revoluţie. (S-a stins din cauza unei crize, undeva, lângă Veneţia; o *Moarte* – cum ar veni, păstrând proporţia – *la Veneţia*…) Lucram noaptea, după ce ne făceam stagiul în barul cochet (şi foarte frecventat, precum cluburile contemporane), improvizat pe durata reuniunii la demisolul sediului instituţiei teatrale braşovene. Fireşte, notele, cronicile, instantaneele, interviurile erau semnate (pe lângă un grup constituit *ad-hoc*, unii s-au socotit de atunci iniţiaţi, recuperaţi în analiza teatrologică) de personalităţi marcante invitate la festival – critici, interpreţi, comentatori, oameni de teatru, jurnalişti reputaţi. Nu înşir acum o listă: cei de care voi fi uitat, după atâta vreme, s-ar putea să nu mi-o ierte niciodată. (Să mai menţionez că, în postdecembrism chiar, colaborările, în cele deja două-trei ocazii, au fost, cu toată poprirea politico-financiară, onorate?)

După ’89, deşi cu cezuri, adică sincope, Festivalul (astăzi oareşicum revigorat şi, cum spuneam, rebotezat) a scăzut, să recunoaştem, în intensitate (nu însă şi în calitate), periodicitatea, frecvenţa, numărul de invitaţi etc. subţiindu-se considerabil...

Să mă mai îndoiesc, prin urmare, în încheierea acestor amintiri, de ce va fi adus în rememorare *legatul*, porunca timpului?

Mircea CORNIŞTEANU

Trei ani şi jumătate la munte

Eram în 1996 regizor la Teatrul „Nottara“, unde venisem în 1990, după ce fusesem timp de 17 ani la Teatrul Naţional din Craiova. Am fost invitat de regretatul Iosif Olariu, director adjunct la Teatrul braşovean, să fac un spectacol. La Teatrul din Braşov nu exista un director, după retragerea lui Eugen Mercus perindându-se pentru scurte perioade mai multe persoane, printre care Mihai Manolescu, Alexa Visarion şi Paula Ionescu. Olariu dorea să aibă un director, el fiind doar adjunct, fără competenţe artistice. Mi-a propus să devin director. Am acceptat un interimat, până la susţinerea concursului cerut de lege. Primarul Ioan Ghişe, actualul senator PNL, a fost de acord, aşa că după 23 de ani de independenţă aproape totală, ca regizor, m-am înhămat la căruţa greoaie şi neunsă a unui teatru care avusese cu ani în urmă un conducător cu personalitate, regizorul Eugen Mercus, dar care de mai multă vreme intrase într-un fel de anonimat, pe care colectivul artistic, cu personalităţi excepţionale, nu-l merita. Criza nu era una artistică, ci managerială.

Fără a şti prea multe despre management, la vremea aceea, m-am apucat de ceea ce credeam că trebuie făcut. Am decis să nu mai accept, aşa cum făcea directorul interimar, punerile în scenă ale unor actori veleitari. Am invitat regizori buni (nu am nimerit-o întotdeauna cu alegerea), dintre care unii au făcut spectacole excelente, precum Alexandru Colpacci cu un Marivaux mult premiat sau Ion Lucian cu un Feydeau care a avut mare succes de public. Am adus şi doi regizori tineri, foşti studenţi ai mei, proaspeţi absolvenţi: Şerban Puiu şi Claudiu Goga. Pe Goga l-am angajat permanent. Este braşovean şi l-am considerat drept cel mai bun din promoţia lui. Nu m-am înşelat, spectacolul său cu *Conul Leonida*, aducându-i Premiul pentru debut al UNITER. I-am recomandat să pună şi o piesă rusească, *Şantaj* de Ludmila Razumovskaia, şi a făcut-o foarte bine, câştigând cu acest al doilea spectacol al său încrederea actorilor, lucru extrem de important pentru un foarte tânăr regizor.

Am schimbat denumirea tradiţionalului festival braşovean de teatru, din „Festivalul de Teatru Contemporan“ – noţiune extrem de vagă şi ambiguă, care permitea practic prezenţa oricărui gen de teatru şi a oricărei piese – în cea de „Festivalul de Dramaturgie Contemporană“, deschis doar prezentării de spectacole cu piese scrise în ultimii 20 de ani. De asemenea, am elaborat un nou statut al Festivalului, care continuă până în prezent să fie unul dintre festivalurile bune.

În cei trei ani şi ceva de directorat braşovean am avut parte şi de multe zile grele, provocate pe de o parte de câţiva actori nemulţumiţi (unii veleitari regizori, alţii sancţionaţi pentru abateri disciplinare, dintre care nu lipseau câţiva buni prieteni ai lui Bachus, iar alţii din varii motive), pe de alta de adversitatea preşedintelui Comisiei pentru cultură a Consiliului local Braşov, un anume profesor pensionar de limba română, pe numele său Ion Popescu Topolog. La câteva zile după ce m-am instalat ca director, domnul cu pricina mi-a făcut o vizită la Teatru, însoţit de câteva volume groase (romane istorice scrie de el însuşi) şi de două dosare care cuprindeau scenarii de film (dramatizări după propriile sale romane). Omul era evident grafoman, iar scrierile sale nu aveau nicio valoare – după cum mi s-a părut, răsfoindu-le. Toate volumele aveau dedicaţii în care eram extrem de

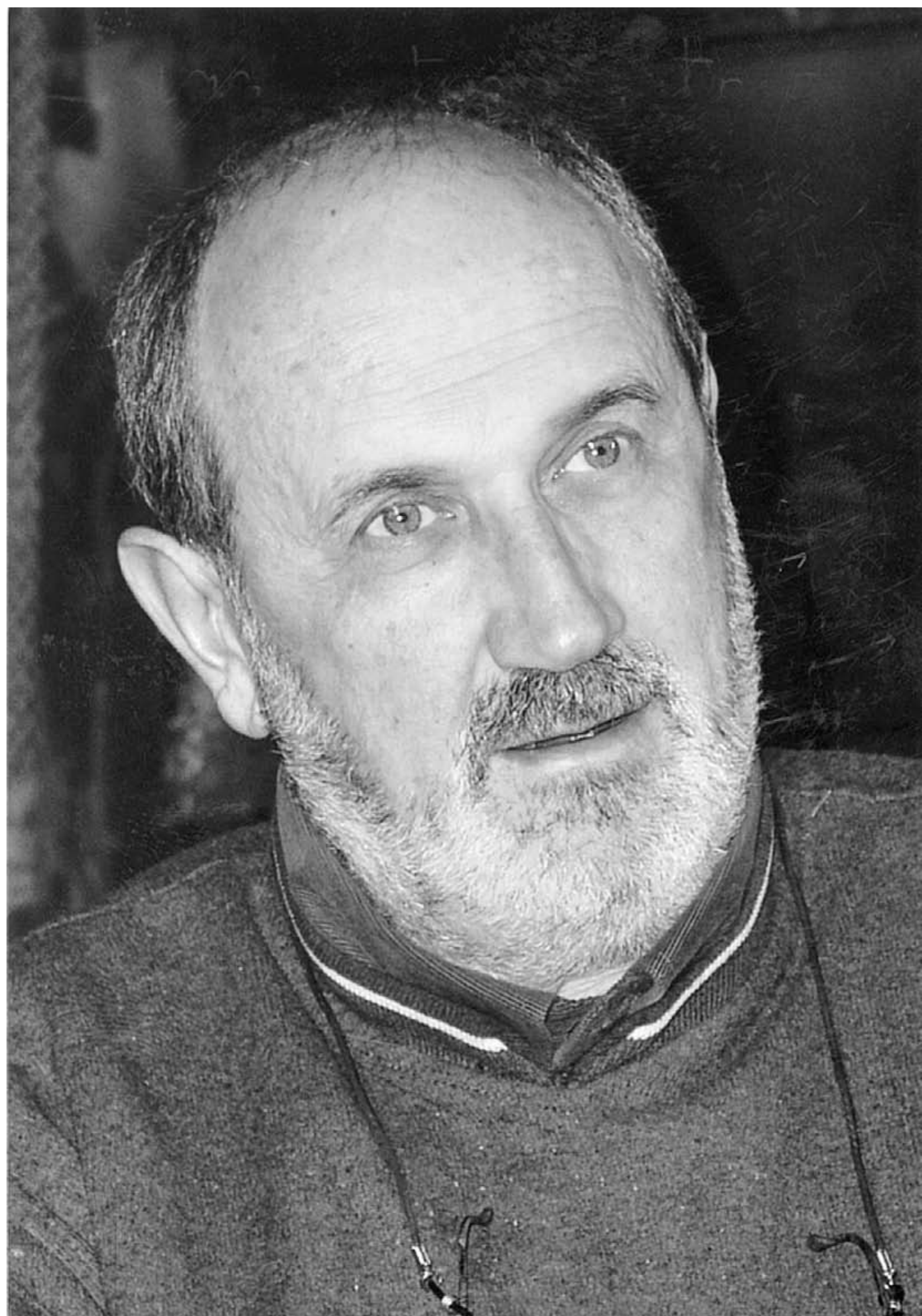
lăudat şi în acelaşi timp considerat ca singurul care poate da viaţă scenariilor scrise de el. După ce a văzut că nu am acceptat oferta lui şi că în repertoriul Teatrului nu apare niciuna dintre operele sale, domnul profesor a uitat ce scrisese în dedicaţii şi a făcut tot ce-i stătea în putinţă să mă dea afară. A trimis controale, s-a aliat cu nemulţumiţii, a determinat adoptarea în Consiliul local a unui proiect de hotărâre de demitere a mea şi o campanie de presă defavorabilă mie etc. etc. Am contestat în justiţie respectiva hotărâre, am obţinut o ordonanţă preşedinţială de suspendare a ei pentru nelegalitate şi m-am prezentat cu respectiva ordonanţă la şedinţa de Consiliu local în care urma să fiu executat. N-am să uit figura uluită a Topologului, atunci când a văzut că nu mai poate supune la vot hotărârea respectivă. Efectiv s-a luat cu mâinile de cap şi s-a aplecat sub masa de şedinţă. Desigur că acum privesc cu detaşare şi umor aceste momente, dar, atunci, preţ de câteva luni nu mi-a fost uşor. Am învăţat însă că merită să lupţi şi că abuzurile şi reaua credinţă pot fi stopate. M-a ajutat mult solidaritatea manifestată de cei mai mulţi membri ai trupei, în frunte cu marea actriţă Virginia Itta Marcu, care au făcut publică o scrisoare deschisă de susţinere a mea, semnată de aproape 20 dintre actori.

Am rememorat aceste lucruri pe care le uitasem, şi tot nu încetez să mă întreb dacă pentru un artist nu e mai bine să-şi vadă de ale lui, decât să se bage în mocirla administraţiei, mai ales în cea a administraţiei locale, în care interesele personale sau de grup, politice sau de orice alt soi, sunt mult mai puternice decât interesul de a avea instituţii de calitate, performante în domeniul lor.

În anii mei de directorat braşovean am şi pus în scenă câteva spectacole, din care-mi amintesc cu plăcere despre un *Tartuffe*, cu un excelent Mircea Andreescu în rolul titular şi cu Paula Ionescu, foarte bună în *Elmira*, şi mai ales despre *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, cu Virginia Itta Marcu în rolul *Martei*, pe care l-a interpretat magistral, obținând Premiul UNITER pentru cea mai bună actriţă a anului.

În toamna lui 2000 am semnat un nou contract pe 4 ani cu Primăria Braşov, semn că, în cele din urmă, cei de acolo au apreciat în sfârşit ca bună prestaţia mea managerială. Tot în acea toamnă, însă, mi-a venit şi propunerea din partea Teatrului Naţional din Craiova de a reveni acolo – unde timp de 17 ani (1973–1990) am fost regizor –, ca director general. N-am rezistat tentaţiei de a accepta provocarea de a mă întoarce la Teatrul unde mi-am început cariera, unde am învăţat aproape tot ce ştiu şi unde am crescut împreună cu marii actori care i-au făcut faima, în ţară şi-n lumea întreagă. Din decembrie 2000 şi până azi sunt conducătorul acestui mare Teatru al României. Sunt mândru că am fost şi directorul Teatrului „Sică Alexandrescu“, un alt Teatru de frunte al ţării, şi mai ales că nu am greşit atunci când, ştiind că voi pleca, am făcut tot ce mi-a stat în puteri pentru a determina autorităţile locale să accepte ca foarte tânărul Claudiu Goga să preia funcţia de director. Şi îi mulţumesc lui Ioan Ghişe că a mers pe mâna mea şi că a avut încredere în Goga, care este şi azi, după aproape 13 ani, directorul Teatrului braşovean – unul dintre cei mai longevivi directori din România.

Vă aştept, domnule Paraschivescu (nea Titele), să-mi cereţi să scriu câteva cuvinte despre Teatrul Naţional „Marin Sorescu“ din Craiova, cu prilejul monografiei pe care i-o veţi dedica acestuia.



Alexandru ŢION

Din memoria afectivă

Încă de la prima intrare în Teatrul braşovean, cu vreo 30 de ani în urmă, şi apoi mereu, am simţit o căldură interioară, venită dinspre cei ce au slujit acest templu de cultură: eşti întâmpinat cu zâmbete, te răsfeţi în foaier şi, pe urmă, cu emoţie, intri în sală şi îţi ocupi locul. De fiecare dată m-am considerat un privilegiat, că pot privi diversele înscenări ale existenţei în spectacole ce niciodată nu m-au dezamăgit, multe memorabile prin calitate şi profesionalism, a căror pomenire, aici, ar însemna nenumărate pagini.

Am întâlnit doi mari regizori şi buni manageri – Mircea Cornişteanu şi Claudiu Goga –, ambii dedicaţi actului teatral şi bunei funcţionări a instituţiei, dar, dincolo de echipele ce asigură succesul oricărui spectacol, văd actorii şi, prin galeria memoriei mele, trec imagini de neuitat. M-a fascinat Costache Babii, pe care, pe scenă, îl vedeam stăpân desăvârşit al artei interpretative, în cele mai diverse registre, mereu sigur pe sine, inventiv, inspirat, pentru ca apoi, cu ocazia unui interviu pe care a binevoit să mi-l acorde, să constat că e o fiinţă fragilă şi sensibilă, măcinată de probleme cotidiene şi de trecerea timpului. Pentru că am pornit de la seniorii scenei, nu am cum să nu amintesc de Mircea Andreescu, inconfundabil, pasional, dinamic şi meditativ; de Dan Săndulescu, ferm, implicat, nuanţat; sau de marea doamnă Virginia Itta Marcu, sensibilă, temeinică, încântătoare. Venind mai aproape, în timp, văd două imagini distincte: Viorica Geantă-Chelbea, înzestrată pentru scenă, activă, profundă, şi Mihai Bica, expresiv, cumpătat, creativ. Aş mai menţiona două nume, din generaţia nouă, care promit să devină repere: Maria Gârbovan, din spectacolul *Lapte negru,* şi Iulia Popescu, din *Absint*.

Pot spune că fiecare spectacol a fost un eveniment şi că, de fiecare dată, m-am simţit mândru că, în oraşul unde trăiesc, există o instituţie teatrală cu o ţinută de elită în istoria culturii locale şi naţionale, unde găseşti mereu multă dăruire, pasiune, talent şi... căldură interioară.

Claudiu GOGA

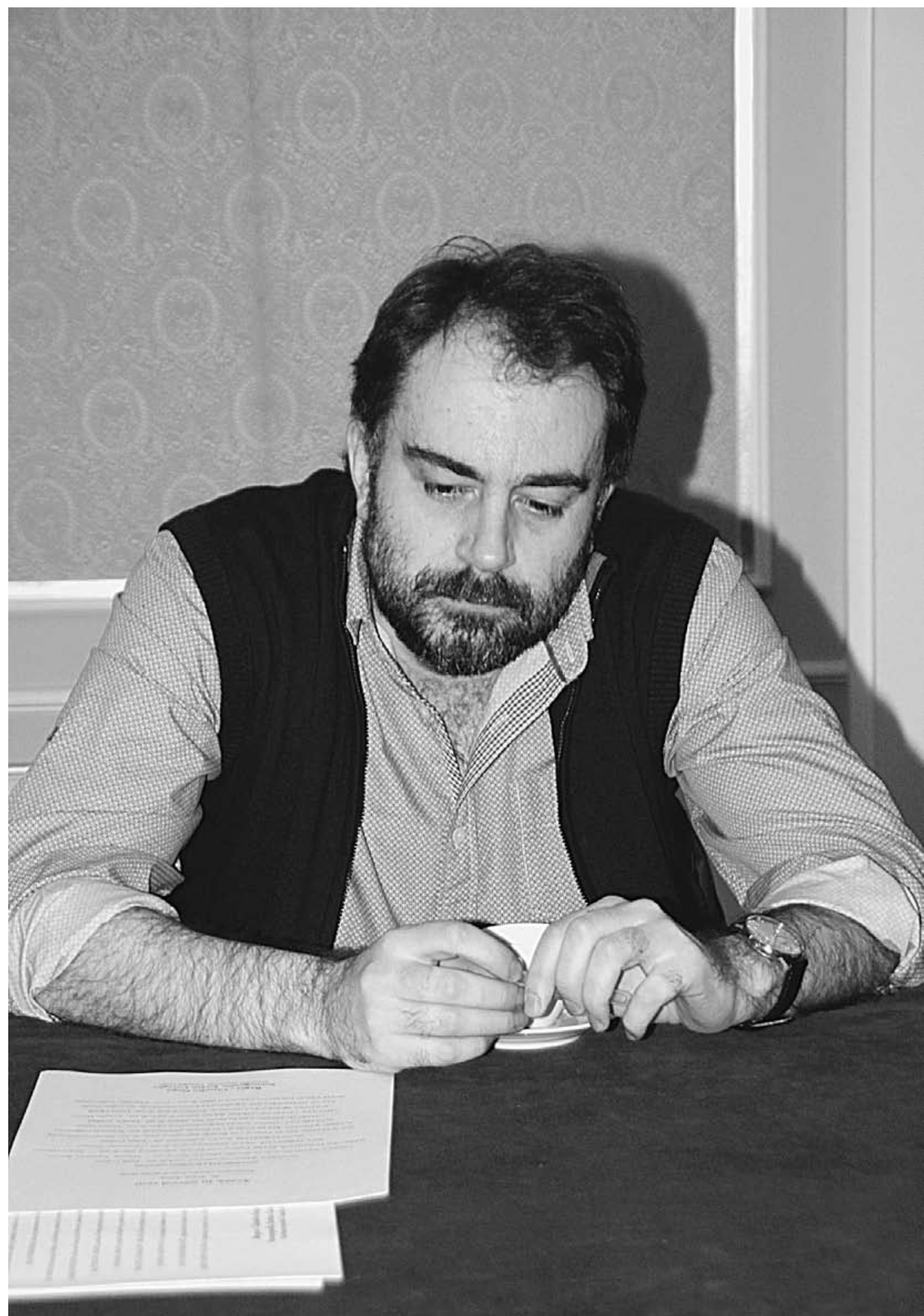
Monografia ca fotografie

Ce este monografia unui teatru? Să definim termenii.

Pentru proşti, un teatru este o clădire. Pentru esteţi, un teatru este suma calităţii spectacolelor sale. Pentru cunoscători, teatrul este un organism viu, extrem de sensibil şi vulnerabil, expus permanent presiunii multor factori interni şi externi, mai mult sau mai puţin vizibili (cei invizibili sunt cei mai periculoşi!).

O monografie este (conform DEX) „un studiu ştiinţific amplu, asupra unui subiect anumit, tratat detaliat şi cvasiexhaustiv“. Lesne de observat , definiţia presupune o limită a obiectivităţii, un relativism inevitabil care ţine, pe de o parte, de imperfecţiunea monografului şi a mijloacelor lui de cercetare, iar pe de altă parte, de însăşi natura obiectului studiului său, adică de natura teatrului.

Aşadar, monografia unui teatru este un fel de *memory stick*. O memorie. Dar *nu memoria.* Nu memoria, pentru că niciun cercetător, oricât de obiectiv, inteligent şi bine informat ar fi, nu poate cuprinde toate detaliile şi conjuncturile activităţii unui teatru; nu memoria, pentru că întotdeauna va rămâne pe dinafară o istorie nevă-



zută la care monograful (şi, de multe ori, nici cei care au participat la ea în mod direct) nu are acces şi care, de cele mai multe ori, e determinantă pentru succesele sau insuccesele teatrului; nu memoria, pentru că în teatru, la fel ca în istorie, prezentul creează trecutul, evenimentele trebuind a fi mereu reevaluate în funcţie de informaţiile care apar şi de momentul istoric în care sunt interpretate.

De aceea, cred că monografia unui teatru este o fotografie a activităţii unui teatru la un moment dat. O fotografie *obiectivă, relevantă* dar *incompletă.*

La ora la care scriu aceste rânduri încă nu am citit cartea (am însă mare încredere în autor şi editor – doi profesionişti care au avantajul de a fi şi buni cunoscători „pe viu" ai teatrului braşovean), dar ştiu cum este ea structurată. Posibilul cititor va găsi aici, bine ordonat, pe perioade de timp clar definite şi reprezentative, un inventar exact al spectacolelor şi distribuţiilor, aşa cum au fost ele evaluate de critica de specialitate de-a lungul vremii. Aşa îşi va putea face o părere despre activitatea de câteva decenii a teatrului. Nu va avea însă (cred!?) acces la elementul cel mai important şi cel mai valoros al teatrului, calitatea lui principală, cea care l-a făcut să existe şi să reziste, cu suişuri şi coborâşuri, în toţi aceşti ani: *spiritul teatrului.* Spiritul unui teatru este ceva extrem de rar şi subtil, el nu se poate naşte programatic, dar se poate întreţine. Spiritul unui teatru transcende timpul, se transmite din generaţie în generaţie şi este foarte greu de definit pentru că este mai mult decât o mentalitate, mai mult decât un mod de a gândi şi acţiona, mai mult decât un set de valori, mai mult decât talent şi profesionalism, mai mult decât sacrificiu şi devotament. Este o *taină* născută şi împărtăşită de oamenii acelui loc.

Da, Teatrul braşovean are un spirit specific şi meritul aparţine exclusiv oamenilor din interior. Când am intrat în teatru, acest spirit era coagulat în jurul actorilor exponenţiali, iar acum, după 12 ani, el s-a coagulat organic în jurul altor actori exponenţiali şi, îmi place să cred, că lucrurile vor continua în acelaşi fel.

În cartea de memorii a lui Bill Clinton există o fotografie din biroul oval care m-a frapat: în planul doi, un portret din spate, cu Preşedintele în picioare privind pe fereastră, În prim-plan, biroul impunător pe care nu se află absolut nimic, cu excepţia unui plic închis. Fotografia este puternică în sine, dar explicaţia ei este emoţionantă. Există, la Casa Albă, tradiţia ca, la predarea mandatului, fostul Preşedinte să lase succesorului o scrisoare care nu e publică, dar care are valoare testamentară. Păstrând proporţiile, mă gândesc că dacă ar fi să-i las o asemenea scrisoare viitorului director al teatrului, i-aş povesti despre spiritul acestui teatru şi despre nevoia ca acest spirit să fie întreţinut şi păstrat. Acest spirit e garanţia că teatrul va exista (şi nu mă refer la existenţa administrativă).

Revenind la această monografie, pentru că vrând-nevrând biografia mea este legată de acest teatru, cred că e util să ofer şi eu posibilului cititor o „fotografie" a acestor ultimi 12 ani, din poziţia mea de director şi regizor al teatrului. Nu este o fotografie bazată pe statistici, este, dacă vreţi, o „fotografie artistică" dar, atenţie!, la fel de obiectivă, relevantă şi incompletă.

Aş împarţi aceşti 12 ani în două: înainte şi după spectacolul meu cu *Livada de vişini*. Spectacolul vorbea despre dispariţia unei lumi şi apariţia alteia. Nu era vorba de progres sau regres, nu se năştea o lume mai bună sau mai rea. Se năştea organic doar o altă lume. Diferită. Exponenţii lumii care avea să dispară, *Ranevskaia*, *Gaev*, *Firs* erau Itta Marcu, Costache Babii, Mircea Andreescu. În ciuda multor comentarii critice cum că Itta ar fi fost prea în vârstă pentru rol, distribuţia mea nu era deloc întâmplătoare şi era corectă, pentru ca ea ascundea un mesaj ascuns al spectacolului. Menţionez că nimeni, nici măcar actorii n-au ştiut niciodată de acest mesaj. (După ştiinţa mea un singur critic l-a înţeles din spectacol: Marina Constantinescu).

Mesajul era legat de trecerea de la un gen de actor exponenţial la altul, în cadrul trupei de teatru. Odată cu lumea pe care o reprezenta Firs, Gaev şi Ranevskaia, dispărea şi un gen de actor, cu un anume fel de a exista în teatru. O altă lume se năştea, un alt gen de actor, cu alt fel de a exista în teatru. Nu mai bun, nu mai rău. Diferit.

Gândul meu regizoral avea să devină realitate mai repede decât mi-aş fi dorit. Intuiţia a funcţionat în ciuda dorinţei şi raţiunii. *Livada de vişini* a fost ultimul spectacol în care Itta, Mircea şi Costache au jucat împreună. Cam la un an de la premieră s-a retras Costache. Câţiva ani mai târziu s-a retras Mircea. Itta–*Ranevskaia* a rămas singura şi încăpăţânată să se lupte cu scena şi cu timpul. *Chapeau bas*, Itta! Locul celor trei stâlpi ai teatrului a fost luat de alţi actori. La fel de talentaţi, la fel de profesionişti. Dar altfel. Diferiţi. Diferiţi, pentru că s-au format şi trăiesc într-o lume (teatrală şi nu numai) diferită. Şi, da!, *ceva s-a schimbat,* dar spiritul teatrului a rămas nealterat. Tranziţia aceasta a fost cred, fenomenul cel mai important în aceşti 12 ani, pentru că ar fi putut marca în sens negativ întreaga trupă şi calitatea spectacolelor. Din fericire, lucrurile n-au stat aşa, deşi în teatru sintagma „nimeni nu e de neînlocuit“ nu e valabilă.

Trăgând linie, iată cum cred că arată, acum, Teatrul „Sica Alexandrescu“: un teatru cu spirit (unul dintre puţinele din România), un teatru cu public numeros şi din ce în ce mai pretenţios, un teatru cu un buget mediu spre mic pentru ceea ce se întâmplă azi în lumea teatrală de la noi, un teatru cu un nivel de calitate peste media teatrului românesc, cu spectacole de vârf dar fără capodopere, un teatru cu o trupă foarte bună dar decimată numeric şi care rezistă prin eforturi uriaşe, un teatru cu un director a cărui principală calitate este că nu ţine morţiş să fie director, un teatru care e supus unui sistem legislativ specific aberant şi anacronic care împiedică performanţa şi recunoaşterea ei.

Pe scurt, un teatru care există şi rezistă (şi nu doar pe hârtie) în România lui 2014.

Pentru proşti nu contează. Pentru esteţi poate părea puţin. Pentru cunoscători e admirabil.

...Şi rânduri de rămas-bun

Mă contrazic cu prietena mea din Braşov, care m-a găzduit şi m-a ajutat cu documentarea – profesoara EMILIA PANCIU – în privinţa perioadei în care am scris monografia: dânsa susţine că au fost trei ani, eu un an şi jumătate. Neconcordanţa provine din ceea ce socotim a fi perioada de lucru propriu-zisă – timpul de când ne ocupăm de ea, sau cel efectiv de redactare. Eu am început să mă ocup din 2008 şi chiar din martie am trecut la o primă redactare despre Teatrul Poporului. Dar a trebuit să întrerup, pentru a alcătui alte două volume solicitate între timp: *Jules Cazaban – Profesionistul* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“, 2009) şi *Ileana Predescu – O prezenţă magică*, în colaborare cu Maria Zoe Ionescu (Editura Semne, 2010). La volumul despre Braşov am revenit în 2011, cu primul capitol referitor la *Trecutul teatral* în 21 februarie, continuat cu *Teatrul Poporului* din 28 mai, iar din 2 iunie celelalte (minus *Cronologia spectacolelor*). Până 2012. Un an şi jumătate. Ceea ce a urmat au fost completări, corecturi, transcrieri la laptop; iar alte montări la sala mare nu s-au mai produs, pentru că Teatrul a intrat în reno-

vare. A mai avut loc, în noiembrie 2012, ediţia a XXIV-a a Festivalului de Dramaturgie Contemporană. Stagiunea a continuat cu spectacole la sala Studio, cu mai puţine personaje şi elemente scenice, două-trei reprezentaţii mai ample, în reluare, fiind găzduite de Teatrul de Operă. Precizez că la redactare a contribuit efectiv profesoara Emilia Panciu, prin cronicile şi articolele pe care mi le-a pus la dispoziţie de la Biblioteca Judeţeană, în copii xerox sau foto, scurtând astfel timpul de lucru cu cel puţin jumătate. (Menționez solicitudinea deosebită a bibliotecarelor de la colecţii speciale, cărora le mulţumim aici: Ruxandra Nazarie, Mihaela Lupu, Eva Dinu, Daniela Gogescu, Dorina Bucuraş, Rodica Bardoş, Felicia Sava, Ana-Maria Lazăr.)

Am fost ataşat din adolescenţă de Teatrul din Braşov. Fiind elev, acolo am văzut, de la începutul anilor cincizeci, o serie de spectacole cu artişti remarcabili, care m-au impresionat şi pe care le-am păstrat în memorie. Asta m-a determinat să le evoc aici în rânduri mai multe, nu expediate, fiindcă a fost un început fast pentru instituţie şi stimulativ pentru mine. Când am vrut, mai târziu, să rezum relatările acelor spectacole, mi-am dat seama că se creează un contrast între primele şi cele ulterioare, cam eliptice, însă am renunţat, asumându-mi riscul de a le comenta mai pe larg şi poate excesiv, dar cu simţământul din ce în ce mai pronunţat că acest mănunchi de talente o merită, fără discuţie, pentru profesionalism, ambiţii de performanţă, seriozitate şi coeziune artistică. Nu de puţine ori, spectacolele acestei scene m-au entuziasmat, s-au dovedit exemplare, uneori cu halou magic, şi unii exigenţi comentatori le-au socotit de *valoare naţională*.

Despre programul şi personalităţile Teatrului mi-au oferit, apoi, preţioase date şi mărturii actriţele Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă-Chelbea, Bianca Zurovschi, actorii Mircea Andreescu, Costache Babii, Gabriel Săndulescu şi regretatul Dan Săndulescu; totodată, cu informaţii şi detalii m-au susţinut generos, ori de câte ori le-am solicitat, Mariana Hudişteanu, director adjunct, Oana Borş, secretară literară, Angelica Moldovan, secretară şi documentaristă, Adriana Mihai de la serviciul contabilitate şi veteranul Vasile David, regizor de culise. Le mulţumesc din suflet!

...În vara anului 2011,spre sfârşitul lunii iulie, scriind concentrat, în grădina însorită a ospitalierei mele gazde, mi-a picat la un moment dat din văzduh, pe pagină, o pată umedă, rotundă, gri-gălbuie, mânjindu-mi niţel literele… Ceva de porumbel, pricepeţi dumneavoastră! Tocmai evocam un spectacol comic şi mă foloseam de un citat, când s-a produs necuviinţa, ca un hohot de râs al înaripatei şi o sfidare la ceea ce scriam eu. Mi-am ridicat ochii furios spre cer şi am articulat o sudalmă şi un reproş indignat: „Cum îţi permiţi?“ Nu m-a auzit nimeni, fireşte, şi – privindu-mi rândurile muncite – m-a cuprins râsul… Poate că e un semn – mi-am zis. Poate că cineva de sus, nevăzut, care vede însă ce moşmondim pe-aici, îmi dă de ştire: „Fac ceva pe ce scrii tu, acolo!“ Ori, precum zice o vorbă, minuscula dejecţie *ar aduce noroc*! Mai ştii…?

Constantin PARASCHIVESCU

14 septembrie 2013
Bucureşti

*

Duminică, 29 iunie 2014, s-a redeschis pentru public sala mare a teatrului, după şase ani de lucrări pentru reabilitări. Inaugurarea s-a făcut cu un spectacol-recital susţinut de doi protagonişti de prestigiu – *Caramitru–Mălăele, câte-n lună şi în stele*, având susţinerea muzicală în sugestiile violoncelistului Adrian Naidin.

Fie într-un ceas bun!

CRONOLOGIA SPECTACOLELOR

TEATRUL POPORULUI

Stagiunea 1946–1947

SLUGĂ LA DOI STĂPÂNI de Carlo Goldoni
Regia Eliade B. Florin. Decoruri Gh. Dobrescu. Cu: N. Clinciu, N. Cristea, Gh. Banu, Ana Baicu, Elisabeta Iovan, P. Petrovici, N. Moldoveanu, I. Feldioreanu, A. Roman, Constantin Sassu. Data premierei: 3 decembrie 1946.

Stagiunea 1947–1948

ION AL VĂDANEI de Nicolae Kiriţescu
Regia Eliade B. Florin, scenografia Gh. Korossy. Cu: Emil Siritinovici, Venera Milicescu, Elisabeta Iovan, Iulian Bradu, Aurel Roman, Ştefan Anghel, Nicolae Clinciu, Ana Baicu,Tya Eliade, Constantin Sassu, Constantin Hussar, George Banu. Data premierei: 9 octombrie 1947.

RĂDĂCINI ADÂNCI de Arnaud D´Usseau şi James Gow
Traducerea Dinu Negreanu. Regia Puiu Maximilian, scenografia Johann Emineth. Cu: Constantin Sassu, Venera Milicescu, Andrei Armancu, Elisabeta Iovan, Emil Siritinovici, Maria Magda, Ana Baicu, Iulian Bradu, Aurel Roman, Nicolae Clinciu, Ştefan Anghel. Data premierei: 7 martie 1948.

M-AM NĂSCUT IERI de Orson şi Kanin
Regia Puiu Maximilian, scenografia Eugen Vegh şi Panny Pollak. Cu: Elisabeta Iovan, Emil Siritinovici, Mia Steriade, Nicu Vulpescu, Andrei Armancu, Constantin Sassu, Ana Baicu, Nicolae Clinciu, Aurel Roman, Constantin Săsăreanu, Viorica Siritinovici, Brook Boreslav. Data premierei: 30 mai 1948.

Stagiunea 1948–1949

SĂ ÎNTÂMPINĂM TINEREŢEA de Evgheni Permeak
Regia: Puiu Maximilian, decorurile Kiriakoff, costumele Panny Maximilian. Cu: Constantin Săsăreanu, Mia Steriade, Valy Voiculescu, Elisabeta Iovan, Andrei Armancu, Emil Siritinovici, Ana Baicu, Nicolae Clinciu, Viorica Siritinovici, Sarmiza Lungeanu, Aurel Roman. Data premierei: 30 septembrie 1948.

CASA PISICII de Serghei Marsac
Regia şi decorurile Mia Steriade, costumele Panny Maximilian. Cu: Sarmiza Lungeanu, Valy Voiculescu, Mia Steriade, Elisabeta Iovan, Viorica Siritinovici, Ana Baicu, Nicolae Clinciu, Andrei Armancu, Constantin Săsăreanu, Aurel Roman. Data premierei: 1 octombrie 1948.

O ZI DE ODIHNĂ de Valentin Kataev

Regia Puiu Maximilian. Cu: Andrei Armancu, Lavinia Teculescu, Valy Voiculescu-Pepino, Emil Siritinovici, Sarmiza Lungeanu, Constantin Săsăreanu, Mia Steriade, Aurel Gheorghiu-Galaţi, Viorica Siritinovici, Ştefan Anghel, Nicolae Clinciu. Data premierei: 22 decembrie 1948.

CULORILE FERMECATE de Nadejda Abesgons şi Alexandra Brustin

Regia Mia Steriade, decorurile Maria Leonte şi Mia Steriade, costumele Panny Maximilian. Cu: Emil Siritinovici, Andrei Armancu, Mia Steriade, Lavinia Teculescu, Valy Voiculescu-Pepino, Viorica Siritinovici, Constantin Săsăreanu, Ştefan Anghel, Aurel Gheorghiu-Galaţi, Nicolae Clinciu, Paula Petrovici. Data premierei: 23 decembrie 1948.

CĂSUŢA DIN CÂMPIE de Serghei Marsac

Regia Mia Steriade. Data premierei: 1 martie 1949.

COPILAŞUL NOSTRU de Puiu Maximilian

Regia Mia Steriade, scenografia Panny Maximilian şi Maria Leonte. Cu: Horia Şerbănescu, Constantin Săsăreanu, Andrei Armancu, Valy Voiculescu-Pepino, Elisabeta Teculescu, Vévé Cigalia, Emil Siritinovici, Nicolae Clinciu. Data premierei: 9 aprilie 1949.

INTRIGĂ ŞI IUBIRE de Friedrich Schiller

Regia Puiu Maximilian, scenografia Panny Maximilian. Cu: Mişu Fotino, Mia Steriade, Emil Siritinovici, Ioana Ciomârtan, Sarmiza Lungeanu, Cotty Hociung, Aurel Gheorghiu-Galaţi, Alexei Onică, Alecu Râpeanu, Constantin Săsăreanu, Ana Baicu, Paula Petrovici, C. Mischie. Data premierei: 15 mai 1949.

TEATRUL DE STAT

Stagiunea 1949–1950

FATA, VULPEA ŞI BROTACUL de Alecu Râpeanu

Data premierei: 15 iulie 1949.

CUMPĂNA de Lucia Demetrius

Regia Val Mugur. Cu: Vévé Cigalia, Aurel Gheorghiu-Galaţi, Constantin Săsăreanu, Eugenia Petrescu, Ivonne Axente, Aurel Ghiţescu, Ştefan Anghel, Ana Baicu, Alexei Onică, Nicolae Clinciu, C. Mischie. Data premierei: 1 octombrie 1949.

CINE E VINOVAT de Gheorghi Mdivani

Regia Val Mugur, scenografia Ştefan Norris. Cu: Andrei Armancu, Aristotel Apostol, Teofil Căliman, Ioana Ciomârtan, Mişu Fotino, Mihai Fotino, Emil Siritinovici, Aurel Gheorghiu-Galaţi, Gerona Lazarovici, Lavinia Teculescu, Maria Magda, Mihai Popescu, Alecu Râpeanu, Valy Voiculescu-Pepino, Emil Sassu, Ivonne Axente, Elena Stescu, Ion Vasiliu, Aurel Rebigia. Data premierei: 29 octombrie 1949.

BĂTRÂNEŢE ZBUCIUMATĂ de Leonid Rahmanov

Regia Val Mugur, scenografia Al. Olian. Cu: Nicolae Sireteanu, Andrei Armancu, Mihai Popescu, Vévé Cigalia, Alecu Râpeanu, Lavinia Teculescu, Mihai Fotino, Emil Sassu, I. Axente. Data premierei: 19 noiembrie 1949.

DAR DE NUNTĂ de Sanda Diaconescu

Regia Val Mugur, scenografia Maria Dumitrescu. Cu: Emil Siritinovici, Vévé Cigalia, Sorin Gabor, Mişu Fotino, Elisabeta Teculescu, Mihai Fotino, Elena Stescu, Alexei Onică, Eugenia Petrescu, Sarmiza Lungeanu, Cotty Hociung, Mihai Popescu, Emil Sassu, Ana Baicu, Savu Rahoveanu, Corina Macovei, Gerona Lazarovici, Alecu Râpeanu, Nicolae Clinciu, I. Axente. Data premierei: 15 ianuarie 1950.

PAHARUL CU APĂ de Eugène Scribe

Regia Nela Stroescu. Cu: Sorin Gabor, Alecu Râpeanu, Mihai Popescu, Yvonne Axente, Corina Marcovici, Eugenia Petrescu, Teofil Căliman; în distribuţia a II-a: Cotty Hociung, Emil Siritinovici, A. Gheorghiu Galaţi, Valy Voiculescu, Maria Magda, Sarmiza Lungeanu, Teofil Căliman. Data premierei: 10 aprilie 1950.

AŞA S-A DUMIRIT COSTACHE BĂLAN de Gheorghe Martiniuc

Regia Val Mugur. Cu: Andrei Armancu, Elena Stescu, Emil Sassu, Galina Ţepordei, Emil Siritinovici, Sarmiza Lungeanu, Aurel Gheorghiu-Galaţi, Valy Voiculescu, Lili Cimber Pop, Alexei Onică, Nicolae Clinciu. Data premierei: 30 aprilie 1950.

MOŞTENIREA FATALĂ de Tur şi Șeinin

Regia Val Mugur, scenografia Marga Ene Bogdan. Cu: Mişu Fotino, Ana Baicu, Savu Rahoveanu, Mihai Fotino, Alecu Râpeanu, Cotty Hociung, Teofil Căliman, Gerona Lazarovici, Ernest Kraus. Data premierei: 18 mai 1950.

Stagiunea 1950–1951

NUNTA de A. P. Cehov; **O NOAPTE FURTUNOASĂ** de I. L. Caragiale

Regia Lascăr Sebastian, scenografia Grigore Zincovschi. Cu: Teofil Căliman, Vévé Cigalia, Tamara Grigore, Aristotel Apostol, George Podhorschi, Mihai Fotino, Gerona Lazarovici, Mihai Popescu, Andrei Armancu, Savu Rahoveanu, Emil Sassu (**Nunta);** Mişu Fotino, Nicolae Clinciu, Cotty Hociung, Teofil Căliman, Marius Pepino, Eugenia Petrescu, Galina Ţepordei, Elena Stescu, Valy Voiculescu-Pepino, Mihai Fotino, Alecu Râpeanu (**O noapte furtunoasă**). Data premierei: 7 octombrie 1950.

CONFRUNTAREA de Tur şi Șeinin

Regia Lascăr Sebastian, scenografia Grigore Zincovschi. Cu: Marius Pepino, George Bulandra, Andrei Armancu, George Podhorschi, Mihai Fotino, Lavinia Teculescu, Cotty Hociung, Alecu Râpeanu, Galina Ţepordei, Savu Rahoveanu, Alexei Onică, Aristotel Apostol, Mişu Fotino, Vévé Cigalia, Teofil Căliman, Sarmiza Lungeanu, Marcela Aruncuteanu, Aurelian Botezatu, Ernst Kraus, Emil Sassu, Radu Petre, Mihai Popescu. Data premierei: 10 noiembrie 1950.

CRÂNGUL DE CĂLINI de Aleksandr Korneiciuk

Regia Lucia Demetrius, scenografia Olga Muţiu şi Aria Novicov. Cu: Emil Sassu, Teofil Căliman, Lavinia Teculescu, Marcela Aruncuteanu, Savu Rahoveanu, Constantin Sassu, George Bulandra, Vévé Cigalia, George Podhorschi, Aristotel Apostol, Alecu Râpeanu, Geo Săbăreanu, Andrei Armancu, Ivonne Axente, Eugenia Eftimie Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino, Gerona Lazarovici, Magdalena Loga, Ana Baicu, Tamara Grigore, Sanda Onofrei. Data premierei: 15 ianuarie 1951.

IARBĂ REA de Aurel Baranga

Regia Alexandru Braun, scenografia Nicolae Lebas. Cu: Elena Stescu, Mişu Fotino, Alecu Râpeanu, Marius Pepino, Valy Voiculescu-Pepino, Mihai Popescu, Aurel Roman, Alexei Onică, Sarmiza Lungeanu, Galina Ţepordei, Nicolae Clinciu. Data premierei: 15 februarie 1951.

BĂDĂRANII de Carlo Goldoni

Regia Lucia Demetrius, scenografia Olga Muţiu. Cu: Savu Rahoveanu, George Podhorschi, Andrei Armancu. Data premierei: 6 mai 1951.

Stagiunea 1951–1952

O SCRISOARE PIERDUTĂ de Ion Luca Caragiale

Regia Nicolae Moldovan, scenografia Cristina Serion. Cu: Mişu Fotino, Eugenia Eftimie Petrescu, Marius Pepino, Cotty Hociung, Andrei Armancu, George Podhorschi, Alexei Onică, Savu Rahoveanu, Mihai Fotino, Aristotel Apostol, Radu Petre, Lucian Temelie. Data premierei: octombrie 1951.

LA SUD DE PARALELA 38 de Ciun Thai Dian

Regia Nicolae Moldovan, scenografia Cristina Serion. Cu: Ştefan Alexandrescu, Flavius Constantinescu, Emil Sassu, Savu Rahoveanu, Mihai Fotino, Aristotel Apostol, Alexei Onică, Andrei Armancu, Lavinia Teculescu, Nunuţa Hodoş, Constantin Adamovici, Marius Pepino, Petre Radu, Elena Stescu, Victorina Oniceanu, Teofil Căliman, Darie Magheru, Cotty Hociung, George Podhorschi, Mihai Popescu, Alecu Râpeanu. Data premierei: 15 ianuarie 1952.

MOMENTE ŞI SCHIŢE de Ion Luca Caragiale

Regia Mişu Fotino, scenografia Cristina Serion. Cu: Alecu Râpeanu, Mihai Popescu, Darie Magheru, Lucian Temelie (**Amicii**); Constantin Săsăreanu, Vévé Cigalia, Marius Pepino, Lucian Temelie, Teofil Căliman, Valy Voiculescu-Pepino (**Articolul 214**); Constantin Voinea-Delast, Alexei Onică, Andrei Armancu (**C.F.R.**); George Podhorschi, Aristotel Apostol, Victorina Oniceanu, Lucian Temelie (**Diplomaţie**); Marius Pepino, Elena Stescu, Teofil Căliman, Cristian Ioan (**Justiţie**); Savu Rahoveanu, Magdalena Loga, Margareta Podhorschi, Vivi Candrea-Neleanu, Nunuţa Hodoş, Alexandrina Onofrei, Lavinia Teculescu (**Pedagog de şcoală nouă**); Darie Magheru, Mihai Fotino, Alexei Onică (**Petiţiune**). Data premierei: 15 februarie 1952.

IVAN ŞI MARIA de Vladimir Goldfred

Regia Nicolae Moldovan, scenografia Cristina Serion. Cu: Ştefan Alexandrescu, Flavius Constantinescu. Data premierei: 15 martie 1952.

LUPII de Radu Boureanu

Regia şi scenografia Radu Boureanu. Cu: Ştefan Alexandrescu, Victorina Oniceanu. Data premierei: 1 iunie 1952.

Stagiunea 1952–1953

OAMENI DE AZI de Lucia Demetrius

Regia Nicolae Moldovan, scenografia Cristina Serion. Cu: Constantin Adamovici, Ştefan Alexandrescu, Andrei Armancu, Emil Siritinovici, Constantin Voinea-Delast, Nunuţa Hodoş, Teofil Căliman, Vévé Cigalia, Victorina Oniceanu, Lavinia Teculescu, Constantin Săsăreanu, Emil Sassu, Elena Stescu, Marcela Aruncuteanu, Eugenia Petrescu, Savu Rahoveanu, Alexei Onică, Margareta Podhorschi, Rodica Armancu, Radu Petre, Darie Magheru, Elena Marton. Data premierei: 15 septembrie 1952.

PLATON KRECET de Aleksandr Korneiciuk

Regia Nicolae Moldovan, scenografia Cristina Serion. Cu: Constantin Adamovici, Marcela Aruncuteanu, Emil Sassu, Lavinia Teculescu, Mişu Fotino, Constantin Voinea-Delast,

Vévé Cigalia, Ştefan Alexandrescu, Valy Voiculescu-Pepino, Mada Florian, Eugenia Petrescu, Savu Rahoveanu, Liliana Constantinescu. Data premierei: 4 noiembrie 1952.

A DOUĂSPREZECEA NOAPTE de William Shakespeare
Traducerea Petre Comarnescu. Regia Nicolae Moldovan, scenografia Cristina Serion. Cu: Emil Siritinovici, Flavius Constantinescu, Ernst Kraus, Vivi Candrea-Neleanu, Ştefan Alexandrescu, Marius Pepino, Valy Voiculescu-Pepino, Mihai Fotino, Constantin Adamovici, Marcela Aruncuteanu, Cotty Hociung, Constantin Voinea-Delast, Constantin Săsăreanu, Teofil Căliman, Emil Sassu, Radu Petre, Alexei Onică. Data premierei: 1 decembrie 1952.

NĂFRAMA DE MĂTASE de Abdulla Kahhar
Regia Puiu Maximilian, scenografia Panny Maximilian. Cu: Lavinia Teculescu, Flavius Constantinescu, Constantin Adamovici, Vévé Cigalia, Elena Stescu, Savu Rahoveanu, Andrei Armancu, Valy Voiculescu-Pepino, Dan Dumbrăveanu, Aristotel Apostol, Eugenia Petrescu. Data premierei: 1 februarie 1953.

MAŞENKA de Aleksandr Afinoghenov
Regia Marin Pârâianu, scenografia Cristina Serion. Cu: Andrei Armancu, George Podhorschi, Nunuţa Hodoş, Vivi Candrea-Neleanu, Mihai Popescu, Dan Dumbrăveanu, Victorina Oniceanu, Flavius Constantinescu, Emil Siritinovici, Margareta Podhorschi, Magdalena Perşinaru, Mihai Fotino, Elena Stescu, Sanda Onofrei. Data premierei: 1 aprilie 1953.

TITANIC VALS de Tudor Muşatescu
Regia Mişu Fotino, scenografia Cristina Serion. Cu: Mişu Fotino, Teofil Căliman, Eugenia Petrescu, Vévé Cigalia, Victorina Oniceanu, Valy Voiculescu-Pepino, Mihai Fotino, Cornel Dumitrescu, Magdalena Perşinaru, Constantin Voinea-Delast, Constantin Săsăreanu, Marius Pepino, Cotty Hociung, Alexei Onică, Sanda Onofrei, Elena Stescu, Flavius Constantinescu. Data premierei: 26 iulie 1953.

Stagiunea 1953–1954

DE LA PATRU-N SUS de Puiu Maximilian şi Hristu Nicolaide
Regia Marin Pârâianu, scenografia Cristina Serion. Cu: Elena Stescu, Flavius Constantinescu, Mada Florian, Nunuţa Hodoş, Emil Siritinovici, Virgil Fătu, George Podhorschi, Aristotel Apostol, Ştefan Alexandrescu, Savu Rahoveanu, Mihai Popescu, Constantin Voinea-Delast, Victorina Oniceanu, Geta Grapă, Constantin Săsăreanu, Marius Pepino, Ioana Florescu, Andrei Armancu, Mihai Fotino, Teofil Căliman, Alexei Onică. Data premierei: 12 octombrie 1953.

TINEREŢEA PĂRINŢILOR de Boris Gorbatov
Regia Mihai Pascal, scenografia Alexandru Olian. Cu: Virgil Fătu, Valy Voiculescu-Pepino, George Podhorschi, Savu Rahoveanu, Magdalena Perşinaru, Gigi Enescu, Geta Grapă, Flavius Constantinescu, Vivi Candrea-Neleanu, Mada Florian, Ştefan Alexandrescu, Constantin Săsăreanu, Ioana Florescu, Marius Pepino. Data premierei: 1 noiembrie 1953

ULTIMA ORĂ de Mihail Sebastian
Regia Mihai Zirra, scenografia Cristina Serion. Cu: Mişu Fotino, Mihai Fotino, Cotty Hociung, Marius Pepino, George Podhorschi, Constantin Săsăreanu, Mihai Popescu, Virgil Fătu, Andrei Armancu, Savu Rahoveanu, Teofil Căliman, Flavius Constantinescu, Geta Grapă, Jenny Florescu, Vévé Cigalia, Mada Florian. Data premierei: 5 ianuarie 1954.

VINOVAŢI FĂRĂ VINĂ de A. N. Ostrovski
Traducerea Profira Sadoveanu. Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion şi Panny Maximilian. Cu: Eugenia Eftimie Petrescu, Vivi Candrea-Neleanu, Mada Florian, Elena

Stescu, Nunuţa Hodoş, Emil Siritinovici, Cotty Hociung, Victorina Oniceanu, Longin Mărtoiu, Ştefan Alexandrescu, Constantin Săsăreanu, Alexei Onică. Data premierei: 5 martie 1954.

TANIA de Aleksei Arbuzov
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion. Cu: Vivi Candrea-Neleanu, Constantin Voinea-Delast, Victorina Oniceanu, Ştefan Alexandrescu, Geta Grapă, Marius Pepino, Nunuţa Hodoş, Mihai Fotino, Aristotel Apostol, Jenny Florescu, Mada Florian, Andrei Armancu, Boris Gavliţchi, Savu Rahoveanu, Constantin Săsăreanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Florin Hasnaş. Data premierei: 3 iunie 1954.

D-ALE CARNAVALULUI de Ion Luca Caragiale
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Emil Siritinovici, Ştefan Alexandrescu, Andrei Armancu, Ion Neleanu, Constantin Săsăreanu, Teofil Căliman, Eugenia Eftimie Petrescu, Elena Zaharini, E. Mihăilă-Braşoveanu, Elena Stescu. Data premierei: 28 iunie 1954.

Stagiunea 1954–1955

SCHIMBUL DE ONOARE de Mihail Davidoglu
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion. Cu: Savu Rahoveanu, Boris Gavliţchi, Virgil Fătu, Costache Tudoran, George Podhorschi, Constantin Voinea-Delast, Andrei Armancu, Flavius Constantinescu, Marius Pepino, Teofil Căliman, Mihai Fotino, Valy Voiculescu-Pepino, Ioana Florescu, Elena Stescu, Elena Zaharini, Mada Florian, Alexei Onică, Marius Rolea, Stanca Braha, Gheorghe Vrânceanu. Data premierei: 9 octombrie 1954.

SPECTACOL CEHOV
Regia Cotty Hociung şi Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion. Cu: Cotty Hociung, Alexei Onică (**Cântecul lebedei);** Valy Voiculescu-Pepino, Virgil Fătu, Teofil Căliman (**Ursul**); Boris Gavliţchi (**Despre efectul dăunător al tutunului**); Andrei Armancu, Mihai Fotino (**Tragedian fără voie**). Data premierei: 30 octombrie 1954.

CEI DIN URMĂ de Maxim Gorki
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion şi Panny Maximilian. Cu: Ştefan Alexandrescu, Aristotel Apostol, Eugenia Eftimie Petrescu, Ion Neleanu, Victorina Oniceanu, Vivi Candrea-Neleanu, Elena Stescu, Longin Mărtoiu, Marius Rolea, Geta Grapă, Nunuţa Hodoş, Emil Siritinovici, Mihai Popescu, Vévé Cigalia. Data premierei: 8 ianuarie 1955.

O FAMILIE RENUMITĂ de Boris Romaşov
Regia Mihai Pascal, scenografia Nicolae Lebas şi Panny Maximilian. Cu: Mişu Fotino, Teofil Căliman, Vévé Cigalia, E. Mihăilă-Braşoveanu, Virgil Fătu, Flavius Constantinescu, Geta Grapă, Mada Florian, Costache Tudoran, Mihai Fotino, Constantin Voinea-Delast, Boris Gavliţchi, Stanca Braha, Alexei Onică, Ioana Florescu, Andrei Armancu, Marius Rolea, Aurelia Cionea, Liliana Constantinescu, Simona Negrea, Savu Rahoveanu. Data premierei: 5 martie 1955.

MINCINOSUL de Carlo Goldoni
Traducerea Polixenia Carambi. Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion şi Panny Maximilian. Cu: Mihai Fotino, George Podhorschi, Marius Pepino, Ioana Florescu, Simona Negrea, Stanca Braha, Constantin Voinea-Delast, Flavius Constantinescu, Emil Siritinovici, Alexei Onică, Valy Voiculescu-Pepino, Costache Tudoran, Virgil Fătu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Marius Rolea, Ştefan Alexandrescu, Savu Rahoveanu. Data premierei: 25 iunie 1955.

Stagiunea 1955–1956

NUNTĂ CU ZESTRE de N. Diaconov
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion. Cu: Mada Florian, Stanca Braha, Ioana Florescu, Virgil Fătu, Geta Grapă, Nunuţa Hodoş, Teofil Căliman, Andrei Armancu, Mihai Popescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Boris Gavliţchi, Savu Rahoveanu. Data premierei: 15 septembrie 1955.

ATENŢIUNE, COPII ! de Lucia Demetrius
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Eugenia Eftimie Petrescu, Geta Grapă, Ştefan Alexandrescu, Victorina Oniceanu. Data premierei: 24 septembrie 1955.

CETATEA DE FOC de Mihail Davidoglu
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Emil Siritinovici, Costache Tudoran, Constantin Voinea-Delast, Teofil Căliman, Eugenia Eftimie Petrescu, Virgil Fătu, Mihai Fotino, Ştefan Alexandrescu, Andrei Armancu, George Podhorschi, Mihai Popescu, Vivi Candrea-Neleanu, Flavius Constantinescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Boris Gavliţchi, Victorina Oniceanu, Marius Pepino, Gerona Lazarovici, Alexei Onică, Sanda Onofrei, Marius Rolea, Savu Rahoveanu. Data premierei: 20 decembrie 1955.

HAGI TUDOSE de Barbu Ştefănescu Delavrancea
Regia Georgeta Tomescu, scenografia Traian Niţescu şi Gabriela Nazarie. Cu: Mişu Fotino, Marius Pepino, Mihai Fotino, Savu Rahoveanu, Teofil Căliman, George Podhorschi, Andrei Armancu, Virgil Fătu, Ion Neleanu, Ştefan Alexandrescu, Constantin Voinea-Delast, Flavius Constantinescu, Vévé Cigalia, Valy Voiculescu-Pepino, Vivi Candrea-Neleanu, Eugenia Eftimie Petrescu, Geta Grapă, Dorel Armancu, Codruţ Căliman, Gicu Topor, Florin Oţeleanu, Liviu Sâmbotin. Data premierei: 20 martie 1956.

CU DRAGOSTEA NU-I DE GLUMIT de Vladimir Dâhovicinîi şi M. Slobodskoi
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion, cuplete Titi Acs şi Aurel Felea, muzica de scenă Gelu Solomonescu. Cu: Mihai Fotino, E. Mihăilă-Braşoveanu, Vasile Dupleac, Mihai Popescu, Flavius Constantinescu, Ştefan Alexandrescu, Stanca Braha, Geta Grapă, Ioana Florescu, Gerona Lazarovici, Mada Florian. Data premierei: 12 aprilie 1956.

NOTA ZERO LA PURTARE de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Marius Rolea, Constantin Voinea-Delast, Dan Puican, Valy Voiculescu-Pepino, Stanca Braha, Mişu Fotino, Teofil Căliman, Virgil Fătu, Marius Pepino, Mihai Popescu, Mihai Fotino, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Simona Negrea, Doina Căliman, Ştefan Alexandrescu, Emil Ciogolea, Gigi Brătăşanu, Savu Rahoveanu. Data premierei: 1 iulie 1956.

Stagiunea 1956–1957

GAIŢELE de Alexandru Kiriţescu
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion şi Otilia Oprea. Cu: Vévé Cigalia, Elena Stescu, Alexandrina Onofrei, Eugenia Eftimie Petrescu, Simona Negrea, Nunuţa Hodoş, Victorina Oniceanu, Mada Florian, Ioana Florescu, Vivi Candrea-Neleanu, Simona Constantinescu, Emil Siritinovici, Ion Neleanu, Constantin Voinea-Delast, Virgil Fătu, Geta Grapă. Data premierei: 18 august 1956.

O CHESTIUNE PERSONALĂ de Aleksandr Ştein
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion. Cu: Virgil Fătu, Mada Florian, E. Mihăilă-Braşoveanu, Vivi Candrea-Neleanu, Ştefan Alexandrescu, Boris Gavliţchi, Elena

Stescu, Savu Rahoveanu, Andrei Armancu, Ion Neleanu, Geta Grapă, Simona Constantinescu, Eugenia Eftimie Petrescu. Data premierei: 1 septembrie 1956.

OMUL CARE A VĂZUT MOARTEA de Victor Eftimiu
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Andrei Armancu, Teofil Căliman, Gigi Brătăşanu, Ioana Florescu, Simona Negrea, Elena Stescu, Mihai Popescu, Vasile Dupleac, Emil Siritinovici, Boris Gavliţchi. Data premierei: 18 noiembrie 1956.

MASCARADA de Mihail Lermontov
Traducerea Lascăr Sebastian. Regia Ion Simionescu, scenografia Victor Stürmer. Cu: Emil Siritinovici, Valy Voiculescu-Pepino, Vivi Candrea-Neleanu, Marius Rolea, Dan Puican, Eugenia Eftimie Petrescu, Simona Constantinescu, Vera Stiopu, Constantin Voinea-Delast, Boris Gavliţchi, Aristotel Apostol, Vasile Dupleac, Sorin Octav, Alexandru Făgărăşanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Mada Florian, Stanca Braha, Simona Negrea, Valeriu Oţeleanu. Data premierei: 23 martie 1957.

COPACII MOR ÎN PICIOARE de Alejandro Casona
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion şi Panny Maximilian. Cu: Geta Grapă, Nunuţa Hodoş, Eugenia Eftimie Petrescu, Mada Florian, Simona Constantinescu, Stanca Braha, Simona Negrea, Marius Pepino, Teofil Căliman, Mihai Popescu, Virgil Fătu, Vasile Dupleac, Flavius Constantinescu, Boris Gavliţchi. Data premierei: 21 aprilie 1957.

DE LUNI PÂNĂ LUNI de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu
Regia Mişu Fotino, scenografia Cristina Serion şi Panny Maximilian. Cu: Mişu Fotino, Ştefan Alexandrescu, Victorina Oniceanu, Andrei Armancu, Elena Stescu, Ion Neleanu, Vivi Candrea-Neleanu, Dan Puican, E. Mihăilă-Braşoveanu, Savu Rahoveanu, Sorin Octav. Data premierei: 15 mai 1957.

REŢETA FERICIRII de Aurel Baranga
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Marius Rolea, Vasile Dupleac, Simona Constantinescu, Eugenia Lipan-Petre, Virgil Fătu, Mada Florian, Eugenia Eftimie Petrescu, Vera Stiopu, Boris Gavliţchi, Valy Voiculescu-Pepino, Geta Grapă, Constantin Voinea-Delast, Flavius Constantinescu, Stanca Braha. Data premierei: 30 iunie 1957.

Stagiunea 1957–1958

LICEENII de Konstantin Treniov
Regia Mihai Pascal, scenografia Maria Dumitrescu şi Victor Stürmer. Cu: Aristotel Apostol, Emil Siritinovici, Boris Gavliţchi, Ion Neleanu, Sorin Octav, Teofil Căliman, Simona Negrea, Constantin Voinea-Delast, Vasile Dupleac, Virgil Fătu, Eugenia Lipan-Petre, Vera Stiopu, Elena Stescu, Dan Puican, Geta Grapă, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Alexandru Făgărăşanu, Savu Rahoveanu, Dumitru Vrânceanu. Data premierei: 1 octombrie 1957.

DOMNIŞOARA NASTASIA de George Mihail Zamfirescu
Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Vivi Candrea-Neleanu, Virgil Fătu, Ştefan Alexandrescu, Savu Rahoveanu, Nunuţa Hodoş, Elena Stescu, Geta Grapă, Mihai Popescu, Doina Căliman, Teofil Căliman, Ion Neleanu, Flavius Constantinescu, Boris Gavliţchi, Emil Siritinovici, N. Dobrescu, Dan Puican. Data premierei: 24 decembrie 1957.

TREI GENERAŢII de Lucia Demetrius
Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion şi Elena Simirad Munteanu. Cu: Emil Siritinovici, Teofil Căliman, Nunuţa Hodoş, Eugenia Eftimie Petrescu, Geta Grapă, Mada

Florian, Stanca Braha, Constantin Voinea-Delast, George Gridănuşu, Dan Puican, Vera Stiopu, Vasile Mureşanu, Alexandru Făgărăşanu, Boris Gavliţchi, Aristotel Apostol, Doina Căliman. Data premierei: 1 februarie 1958.

SLUGĂ LA DOI STĂPÂNI de Carlo Goldoni
Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Teofil Căliman, Stanca Braha, Boris Gavliţchi, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Eugenia Lipan-Petre, George Gridănuşu, Simona Negrea, Alexandru Făgărăşanu, Sorin Octav, Cornel Dumitrescu, Constantin Popa, Vasile Dupleac, Gioni Dumitru. Data premierei: 13 mai 1958.

ULTIMUL HOP de Mihai Severin
Regia Ion Deloreanu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Boris Gavliţchi, Teofil Căliman, Vera Varzopov-Stiopu.

Stagiunea 1958–1959

MIELUL TURBAT de Aurel Baranga
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: George Gridănuşu, Ştefan Alexandrescu, Constantin Voinea-Delast, Boris Gavliţchi, Teofil Căliman, Flavius Constantinescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Stanca Braha, Doina Căliman, Geta Grapă, Mihai Popescu, Simona Negrea, Savu Rahoveanu, Petre Barbu, Constantin Popa, Sorin Octav. Data premierei: 1 septembrie 1958.

CIU YUAN de Go Mo-Jo
Traducerea Vlaicu Bârna. Regia Mihai Pascal, scenografia George Florescu şi Cristina Serion. Cu: Emil Siritinovici, Dan Puican, Eugenia Lipan-Petre, Mişu Fotino, Virgil Fătu, Alexandru Făgărăşanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Victorina Oniceanu, Aristotel Apostol, Mihai Popescu, George Gridănuşu, Boris Gavliţchi, Cristian Ioanin, Simona Negrea, Savu Rahoveanu, Vasile Mureşanu, Constantin Voinea-Delast, Teofil Căliman, Doina Căliman, Aurelia Cionea, Elena Stescu, Ştefan Alexandrescu. Data premierei: 11 septembrie 1958.

ARISTOCRAŢII de Nikolai Pogodin
Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu şi Victor Stürmer. Cu: Virgil Fătu, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Vasile Mureşanu, Aristotel Apostol, Ion Neleanu, Emil Siritinovici, George Gridănuşu, Eugenia Lipan-Petre, E. Mihăilă-Braşoveanu, Simona Negrea, Emil Ciogolea, Flavius Constantinescu, Mihai Popescu, Elena Stescu, Geta Grapă-Ţânţu, Mada Florian, Teofil Căliman, Dan Puican, Sorin Octav, Alexandru Făgărăşanu, Vévé Cigalia, Nunuţa Hodoş, Petre Barbu, Darie Magheru, Stanca Braha, Boris Gavliţchi, George Ferra, Ştefan Alexandrescu, Tatiana Constantinescu, Bebe Nicolaescu, Ştefan Porumbescu. Data premierei: 21 decembrie 1958.

CUZA VODĂ de Mihail Davidoglu
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion, Ştefan Ţânţu, Victor Stürmer. Cu: Aristotel Apostol, Ştefan Alexandrescu, Mişu Fotino, Alexandru Făgărăşanu, Vasile Mureşanu, George Gridănuşu, Petre Barbu, Constantin Voinea-Delast, Boris Gavliţchi, Mihai Popescu, Vévé Cigalia, Elena Stescu. Data premierei: 23 ianuarie 1959.

PARTEA LEULUI de Costin Teodoru
Regia Mihai Pascal, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Virgil Fătu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Emil Ciogolea, Ion Neleanu, Vasile Mureşanu, Savu Rahoveanu, Emil Siritinovici, Alexandru Făgărăşanu, Vivi Candrea-Neleanu, Stanca Braha, Geta Grapă-Ţânţu, Elena Stescu, George Ferra, Dan Puican. Data premierei: 7 martie 1959.

DISCIPOLUL DIAVOLULUI de George Bernard Shaw

Traducerea Petru Comarnescu. Regia Mihai Pascal, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Nunuţa Hodoş, Geta Grapă, Doina Căliman, Alexandru Făgărăşanu, Flavius Constantinescu, Aristotel Apostol, Mada Florian, Boris Gavliţchi, Ştefan Alexandrescu, George Gridănuşu, Virgil Fătu, Teofil Căliman, Darie Magheru, Constantin Voinea-Delast, Dan Puican, Xenia Chelefa-Băzărea, Cristian Ioanin, Mişu Fotino, Sorin Octav, Simona Negrea, Elena Manciu. Data premierei: 8 mai 1959.

FATA FĂRĂ ZESTRE de A. N. Ostrovski

Traducerea Al. Kiriţescu şi Sonia Filip. Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion şi Victor Stürmer. Cu: Nunuţa Hodoş, Vivi Candrea-Neleanu, Elena Stescu, Emil Siritinovici, Teofil Căliman, Mihai Popescu, Emil Ciogolea, Boris Gavliţchi, George Gridănuşu, Vasile Mureşanu, Alexandru Făgărăşanu, Flavius Constantinescu, Cristian Ioanin. Data premierei: 15 iunie 1959.

Stagiunea 1959–1960

ANII NEGRI de Aurel Baranga şi Nicolae Moraru

Regia Mihai Pascal, scenografia Elena Simirad Munteanu şi Victor Stürmer. Cu: Nunuţa Hodoş, Mada Florian, Emil Siritinovici, Eugenia Lipan-Petre, Dan Puican, Flavius Constantinescu, Ştefan Alexandrescu, Emil Ciogolea, Mişu Fotino, Teofil Căliman, Mihai Popescu, George Ferra, E. Mihăilă-Braşoveanu, Constantin Voinea-Delast, Virgil Fătu, Savu Rahoveanu, Vasile Mureşanu, Aristotel Apostol, Boris Gavliţchi, Vivi Candrea-Neleanu, Alexandru Făgărăşanu, Ion Neleanu, George Gridănuşu, Geta Grapă-Ţânţu, Sorin Octav, Ion Podăreanu, Doina Căliman, Dimitrie Chirvăsuţă, Petre Barbu, Sandu Alexe, Ion Siminie, Xenia Chelefa-Băzărea, Victorina Oniceanu, Constantin Popa, Silviu Pop, Vasia Artenie, Ion Zamfir, Cornel Dumitrescu, Cristian Ioanin. Data premierei: 25 august 1959.

CALE LUNGĂ de Aleksei Arbuzov

Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion şi Victor Stürmer. Cu: Eugenia Lipan-Petre, Geta Grapă-Ţânţu, Stanca Braha, Dan Puican, Flavius Constantinescu, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 21 noiembrie 1959.

SPECTACOL CEHOV

Regia Virgil Fătu, scenografia Cristina Serion şi Victor Stürmer. Cu: Victorina Oniceanu, Vasile Mureşanu, Savu Rahoveanu (**Ursul**); Ion Siminie, Darie Magheru (**Tragedian fără voie**). Data premierei: 15 ianuarie 1960.

FLORICICA PURPURIE de I. Karnauhova şi I. Brausevici

Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion şi Victor Stürmer. Cu: Boris Gavliţchi, Eugenia Lipan-Petre, Dan Puican, Stanca Braha, Puşa Protopopescu-Siminie, Victorina Oniceanu, Elena Stescu, Ion Siminie, Flavius Constantinescu, Simona Negrea. Corpul de balet al Palatului Cultural. Data premierei: 14 februarie 1960.

MUTTER COURAGE de Bertolt Brecht

Traducerea Tudor Arghezi. Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu şi Victor Stürmer. Cu: Nunuţa Hodoş, Vivi Candrea-Neleanu, Aristotel Apostol, George Ferra, Mada Florian, Emil Siritinovici, Teofil Căliman, Mihai Popescu, George Gridănuşu, Vasile Mureşanu, Ştefan Alexandrescu, Alexandru Făgărăşanu, Cristian Ioanin, Dimitrie Chirvăsuţă, Sandu Alexe, Ion Curteanu, Boris Gavliţchi, Virgil Fătu, Ion Neleanu, Emil Ciogolea, Constantin Voinea-Delast, Savu Rahoveanu, Vasile Artenie, Ion Siminie, Elena Stescu, Xenia Chelefa-Băzărea, Elisabeta Graur, Doina Căliman, Elena Manciu. Data premierei: 3 martie 1960.

PROCESUL MILIMETRILOR de Attila Socaciu şi Daniel Drăgan

Regia Ion Simionescu şi Ştefan Alexandrescu, scenografia Cristina Serion şi Victor Stürmer, dirijor Norbert Petri. Cu: Ştefan Alexandrescu, Eugenia Lipan-Petre, Boris Gavliţchi, George Ferra, George Gridănuşu, Simona Negrea, Constantin Voinea-Delast, Dan Puican, Teofil Căliman, Stanca Braha, Emil Ciogolea, Vasile Mureşanu, Geta Grapă-Ţânţu, Alexandru Făgărăşanu, Elena Stescu, Sandu Alexe, Ion Siminie, Dimitrie Chirvăsuţă, Savu Rahoveanu, Vasia Artenie, Flavius Constantinescu, Puşa Protopopescu-Siminie, E. Mihăilă-Braşoveanu şi G. Popoiu, Ovidiu Cepănaru (de la Teatrul Muzical „Gh. Dima"). Data premierei: 15 mai 1960.

SCRISORI DE DRAGOSTE de Virgil Stoenescu

Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu şi Victor Stürmer. Cu: George Ferra, George Gridănuşu, Geta Grapă-Ţânţu, Eugenia Lipan-Petre, Elena Stescu, Stanca Braha, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Alexandrescu, Savu Rahoveanu, Alexandru Făgărăşanu, Flavius Constantinescu, Sandu Alexe, Ion Curteanu. Data premierei: 5 iunie 1960.

ÎNDOIALA de Ernest Maftei

Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Cristina Serion. Data premierei: 1 august 1960.

Stagiunea 1960–1961

DOAMNA NEVĂZUTĂ de Calderón de la Barca

Regia Marius Oniceanu, scenografia Cristina Serion şi Victor Stürmer. Cu: Constantin Voinea-Delast, Dan Puican, Aristotel Apostol, Ion Siminie, Vasile Mureşanu, Victorina Oniceanu, Mada Florian, Puşa Protopopescu-Siminie. Data premierei: 11 septembrie 1960.

O SCRISOARE PIERDUTĂ de Ion Luca Caragiale

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Ion Neleanu, Ion Siminie, Teofil Căliman, Dem. Moruzan, Emil Ciogolea, Emil Siritinovici, Mişu Fotino, Cristian Ioanin, Virgil Fătu, Dimitrie Chirvăsuţă, Boris Gavliţchi, Victorina Oniceanu, Cornel Dumitrescu. Data premierei: 22 octombrie 1960.

UN MILION PENTRU UN SURÂS de Anatoli Sofronov

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Jenny Moruzan, Virgil Fătu, Victorina Oniceanu, Dem. Moruzan, Dan Puican, Stela Popescu-Puican. Data premierei: 27 noiembrie 1960.

DACĂ VEI FI ÎNTREBAT de Dorel Dorian

Regia Marius Oniceanu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Virgil Fătu, Geta Grapă, Puşa Protopopescu-Siminie, Vasile Mureşanu, Aristotel Apostol, Teofil Căliman, Elena Stescu, Mihai Popescu, Vivi Candrea-Neleanu, Eugenia Lipan-Petre, Mada Florian, Dem. Moruzan, Ştefan Alexandrescu, Ion Siminie, Constantin Voinea-Delast, Boris Gavliţchi, Alexandru Făgărăşanu, Sorin Octav, Dimitrie Chirvăsuţă, Cornelia Siritinovici, Savu Rahoveanu, Cristian Ioanin, Deda Graur, Emil Ciogolea, Petre Barbu, Flavius Constantinescu, Sandu Alexe, Cornel Dumitrescu, Constantin Popa, Xenia Chelefa-Băzărea. Data premierei: 21 ianuarie 1961.

POGOARĂ IARNA de Maxwell Anderson

Traducerea Profira Sadoveanu. Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu şi Adela Bruss Goosch. Cu: Ştefan Alexandrescu, Stela Popescu-Puican, Alexandru Drăgan, Dan Puican, Ion Siminie, Aristotel Apostol, E. Mihăilă-Braşoveanu, Teofil Căliman, Virgil Fătu, George Gridănuşu, Sorin Octav, Ion Neleanu, Flavius

Constantinescu, Cornel Dumitrescu, Alexandru Făgărăşanu, Elena Stescu, Deda Graur, Geta Grapă, Cristian Ioanin. Data premierei: 11 martie 1961.

ÎNŞIR'TE MĂRGĂRITE de Victor Eftimiu
Regia Marius Oniceanu, scenografia Cristina Serion şi Adela Bruss Goosch. Cu: Dem. Moruzan, Dumitru Drăgan, Constantin Voinea-Delast, Sandu Alexe, Boris Gavliţchi, Virgil Fătu, George Ferra, Ion Neleanu, Vasile Mureşanu, Mihai Popescu, Constantin Popa, Cristian Ioanin, Aristotel Apostol, Sorin Octav, Ion Vărădeanu, Flavius Constantinescu, Savu Rahoveanu, Mada Florian, Victorina Oniceanu, Stanca Braha, Stela Popescu-Puican, Eugenia Lipan-Petre, Xenia Chelefa-Băzărea, Vivi Candrea-Neleanu, Deda Graur, Jenny Moruzan, Geta Grapă, Simona Negrea, Emil Ciogolea, Puşa Protopopescu-Siminie, Doina Tamaş. Data premierei: 6 mai 1961.

CINE A UCIS ? de Ştefan Berciu
Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu şi Adela Bruss Goosch. Cu: Ştefan Alexandrescu, Dan Puican, Savu Rahoveanu, Ion Siminie, Alexandru Făgărăşanu, Nunuţa Hodoş, Elena Stescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Stela Popescu-Puican, Teofil Căliman, George Gridănuşu, Stanca Braha, Ana Toma, Doina Tamaş, Petre Barbu. Data premierei: 23 mai 1961.

Stagiunea 1961–1962

SECUNDA 58 de Dorel Dorian
Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Emil Siritinovici, Constantin Voinea-Delast, Dimitrie Drăgan, Stela Popescu Puican, Maria Maximilian, Geta Grapă, Dem. Moruzan, Ion Siminie, Flavius Constantinescu, Vasile Mureşanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ion Vărădeanu, Doina Tamaş. Data premierei: 14 septembrie 1961.

CEI CARE RĂMÂN SINGURI de Lucia Demetrius
Regia Lucia Demetrius. Data premierei: 19 septembrie 1961.

NUNTĂ MARE de Simon Magda.
Regia Marius Oniceanu, scenografia Cristina Serion. Cu: Vivi Candrea-Neleanu, Virgil Fătu, Alexandru Făgărăşanu, Boris Gavliţchi, Eugenia Lipan-Petre, Elena Stescu. Data premierei: 25 noiembrie 1961.

OAMENI ŞI UMBRE de Ştefan Berciu
Regia Marius Oniceanu, scenografia Cristina Serion. Cu: Boris Gavliţchi, Ion Jugureanu, Stanca Braha, Nunuţa Hodoş, Victorina Oniceanu, Virgil Fătu, Andrei Armancu, Aristotel Apostol, Mihai Popescu, Eugenia Lipan-Petre, Maria Maximilian, Ruxandra Ionescu, Doina Tamaş, Ion Vărădeanu. Data premierei: 24 februarie 1962.

FLORI VII de Nikolai Pogodin
Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Virgil Fătu, Ştefan Alexandrescu, Ileana Tarnavschi, Ion Jugureanu, George Gridănuşu, Vivi Candrea-Neleanu, Geta Grapă, Stela Popescu Puican, Ion Siminie, Dan Puican, Dimitrie Drăgan, Flavius Constantinescu, Puşa Protopopescu-Siminie, Mada Florian, E. Mihăilă-Braşoveanu, Emil Ciogolea, Alexandru Făgărăşanu, Simona Negrea, Stanca Braha, Doina Tamaş, Cristian Ioanin. Data premierei: 24 martie 1962.

BALUL FLORILOR de Vadim Korostîliov
Regia Dinu Negreanu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Stela Popescu Puican, Dan Puican, Ion Vărădeanu. Data premierei: 5 mai 1962.

AL PATRULEA de Konstantin Simonov

Regia Dinu Negreanu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Emil Siritinovici, Constantin Voinea-Delast, Alexandru Făgărăşanu, Boris Gavliţchi, Vasile Mureşanu, Ion Neleanu, Ştefan Alexandrescu, Aristotel Apostol, Andrei Armancu, Virgil Fătu, George Ferra, Ion Jugureanu, Mihai Popescu, Ruxandra Ionescu, Eugenia Lipan-Petre. Data premierei: 19 mai 1962.

GAIŢELE de Alexandru Kiriţescu

Regia Mihai Pascal, scenografia Cristina Serion. Cu: Jenny Moruzan, Elena Stescu, Simona Negrea, Emil Siritinovici, Virgil Fătu, Nunuţa Hodoş, Geta Grapă, Vivi Candrea-Neleanu, Ion Neleanu, Victorina Oniceanu, Mada Florian. Data premierei: 1 iunie 1962.

Stagiunea 1962–1963

COSTACHE ŞI VIAŢA INTERIOARĂ de Paul Everac

Regia Marius Oniceanu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ion Jugureanu, Vivi Candrea-Neleanu, Dimitrie Drăgan, Eugenia Lipan-Petre, George Gridănuşu, Andrei Armancu, Elena Stescu, Savu Rahoveanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Doina Tamaş. Data premierei: 6 octombrie 1962.

CHIRIŢA ÎN IAŞI de Vasile Alecsandri

Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Jenny Moruzan, Virgil Fătu, Puşa Protopopescu-Siminie, Simona Negrea, Mihai Popescu, Ion Siminie, Flavius Constantinescu, Ileana Tarnavschi, Stela Popescu-Puican, Ştefan Alexandrescu, Alexandru Făgărăşanu, Geta Grapă, Teofil Căliman, Vasile Mureşanu, Cristian Ioanin, Mişu Fotino, Dimitrie Drăgan, Ion Vărădeanu. Data premierei: 25 noiembrie 1962.

UN DRAC DE FATĂ de Nicolae Damaschin

Regia George Gridănuşu, scenografia Nicolae Moga. Cu: Geta Grapă, Mada Florian, Teofil Căliman, Constantin Voinea-Delast, Stanca Braha, Aristotel Apostol, Dan Puican, George Ferra, Elena Stescu, Ştefan Dedu Farca, Vasile Mureşanu, Savu Rahoveanu, Ruxandra Ţânţu. Data premierei: 15 decembrie 1962.

VREMEA DRAGOSTEI de Valentin Kataev

Regia Marius Oniceanu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Andrei Armancu, Teofil Căliman, Simona Negrea, Elena Stescu, Stela Popescu Puican, Ion Jugureanu, Alexandru Făgărăşanu, Maria Maximilian, Dan Puican, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ileana Tarnavschi, Eugenia Lipan-Petre, Mihai Popescu, Ruxandra Ţânţu, Ion Vărădeanu. Data premierei: 16 martie 1963.

NUNTA LOGODNICULUI DE PROFESIE de Oldrich Danek

Regia Ion Simionescu, scenografia Elena Simirad Munteanu. Cu: Ion Siminie, Vivi Candrea-Neleanu, Nunuţa Hodoş, Ştefan Alexandrescu, George Gridănuşu, Puşa Protopopescu-Siminie, Dimitrie Drăgan, Ştefan Dedu Farca, Alexandru Făgărăşanu, Mada Florian, Flavius Constantinescu, Doina Tamaş, Sorin Octav. Data premierei: 13 aprilie 1963.

VIZITA BĂTRÂNEI DOAMNE de Friedrich Dürrenmatt

Traducerea H. R. Radian. Regia Dinu Cernescu, scenografia Paul Bortnovschi şi Ovidiu Bubulac. Cu: Jenny Moruzan, George Gridănuşu, Emil Siritinovici, Mişu Fotino, Ion Jugureanu, Maria Maximilian, Dem. Moruzan, E. Mihăilă-Braşoveanu, Aristotel Apostol, Teofil Căliman, George Ferra, Alexandru Făgărăşanu, Emil Ciogolea, Flavius Constantinescu, Cristian Ioanin, Vasile Mureşanu, Simona Negrea, Ion Siminie, Elena Stescu, Ion Vărădeanu, Ion Neleanu, Constantin Voinea-Delast, Savu Rahoveanu, Doina Tamaş, Ştefan Dedu Farca, Mihai Popescu, Dan Puican. Data premierei: 25 mai 1963.

FIICELE de Sidonia Drăguşanu

Regia George Gridănuşu, scenografia Nicolae Moga. Cu: Victorina Oniceanu, Elena Stescu, Vivi Candrea-Neleanu, Maria Maximilian, Mada Florian, Sidonia Lazăr, Stanca Braha, Ion Neleanu, Boris Gavliţchi, Vasile Mureşanu, Savu Rahoveanu, Doina Tamaş, Ştefan Dedu Farca. Data premierei: 21 iulie 1963.

Stagiunea 1963–1964

GRĂDINA CU TRANDAFIRI de Andi Andrieş

Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Stela Popescu-Puican, Virginia Marcu Paraschiv, Puşa Protopopescu-Siminie, Ileana Tarnavschi, Ştefan Alexandrescu, Alexe Soloviev, Dan Puican, Dimitrie Drăgan, Ştefan Dedu Farca, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 17 octombrie 1963.

NOTA ZERO LA PURTARE de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava

Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Serion. Cu: Dimitrie Drăgan, Doina Tamaş. Data premierei: 23 octombrie 1963.

VULPILE de Lillian Hellman

Regia Ion Simionescu, scenografia Nicolae Moga. Cu: Zoe Maria Albani, Mada Florian, George Gridănuşu, Nunuţa Hodoş, Emil Siritinovici, Nicolae Albani, Cornel Coman, Constantin Voinea-Delast, Alexandru Făgărăşanu, Doina Tamaş. Data premierei: 21 decembrie 1963

ACUZAREA APĂRĂ de Ştefan Berciu

Regia Dinu Cernescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ion Jugureanu, Ştefan Alexandrescu, Aristotel Apostol, Cornel Coman, Vivi Candrea-Neleanu, George Ferra, Boris Gavliţchi, Eugenia Lipan-Petre, Valeriu Paraschiv, Doina Tamaş, Vasile Mureşanu, Elena Stescu, Cristian Ioanin. Data premierei: 1 februarie 1964.

PASĂREA MĂIASTRĂ de I. M. Măgură

Regia George Gridănuşu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Teofil Căliman, Boris Gavliţchi, Andrei Armancu, Nunuţa Hodoş, E. Mihăilă-Braşoveanu, Virginia Marcu Paraschiv, Vasile Mureşanu, Alexandru Făgărăşanu, Ludovic Peterffy, Elena Stescu, Savu Rahoveanu, Alexe Soloviev, Sorin Octav. Data premierei: 13 februarie 1964.

STEAUA FĂRĂ NUME de Mihail Sebastian

Regia şi scenografia Andrei Völgyessi. Cu: Ion Siminie, Victorina Oniceanu, Flavius Constantinescu, Boris Gavliţchi, Emil Ciogolea, Geta Grapă, Simona Negrea, Constantin Voinea-Delast, Petre Barbu, Ruxandra Ţânţu, Teofil Căliman, Mihai Popescu, Ileana Fall. Data premierei: 7 martie 1964.

PERICLES de William Shakespeare

Traducerea Taşcu Gheorghiu. Regia Ion Simionescu, scenografia Maria Dumitrescu. Cu: Dimitrie Drăgan, Ion Jugureanu, Virginia Marcu Paraschiv, Doina Tamaş, Aristotel Apostol, Zoe Maria Albani, Ludovic Peterffy, Nunuţa Hodoş, Dem. Moruzan, Mihai Popescu, Ştefan Alexandrescu, Cornel Coman, Alexandru Făgărăşanu, George Ferra, Valeriu Paraschiv, Mada Florian, Cristian Ioanin, Ion Vărădeanu, Alexe Soloviev, Emil Ciogolea, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Dedu Farca, Ilona Fall, Vasile Mureşanu, Puşa Protopopescu-Siminie. Data premierei: 24 mai 1964.

MIZERIE ŞI NOBLEŢE de Eduardo Scarpetta

Traducerea Lidia Sava. Regia Mihai Raicu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Geta Grapă, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Alexandrescu, Virginia Marcu Paraschiv, Lucy

Chevalier, Ion Neleanu, Elena Stescu, Valeriu Paraschiv, Flavius Constantinescu, Doina Tamaş, Ştefan Dedu Farca, Vasile Mureşanu, Mihai Popescu, Alexe Soloviev, Ilona Fall. Data premierei: 21 iulie 1964.

Stagiunea 1964–1965

DRAGOSTEA NEVESTELOR de Ion Ghelu-Destelnica

Regia George Gridănuşu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Simona Negrea, Andrei Armancu, Dan Săndulescu, Stanca Braha, Savu Rahoveanu, Sidonia Lazăr. Data premierei: 7 noiembrie 1964.

JOCUL IELELOR de Camil Petrescu

Regia Ion Simionescu, scenografia Maria Dumitrescu. Cu: Dimitrie Drăgan, Ion Jugureanu, Nicolae Albani, George Ferra, Cornel Coman, Ludovic Peterffy, Boris Gavliţchi, Alexandru Făgărăşanu, Petre Barbu, Ion Siminie, Constantin Voinea-Delast, Cristian Ioanin, Mircea Andreescu, George Gridănuşu, Dumitru Furnică, Mişu Fotino, Gheorghe Roşu, Nicolae Balaban, Zoe Maria Albani, Mada Florian, Ruxandra Ţânţu, Eugenia Lipan-Petre, Aristotel Apostol. Data premierei: 28 noiembrie 1964.

FII CUMINTE CRISTOFOR de Aurel Baranga

Regia Mihai Raicu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ion Siminie, Monica Ghiuţă, Mircea Andreescu, Mada Florian. Data premierei: 19 decembrie 1964.

SE CAUTĂ UN MINCINOS de Dimitris Psathas

Regia George Gridănuşu, scenografia Nicolae Moga. Cu: Emil Siritinovici, E. Mihăilă-Braşoveanu, Geta Grapă, Victorina Oniceanu, Constantin Voinea-Delast, Valeriu Paraschiv, Vasile Mureşanu, Ludovic Peterffy, Alexe Soloviev, Elena Stescu, Petre Barbu, Ilona Fall, Xenia Chelefa-Băzărea. Data premierei: 30 ianuarie 1965.

VLAICU VODĂ de Alexandru Davila

Regia Mihai Raicu, scenografia Olga Muţiu. Cu: Ion Jugureanu, Savu Rahoveanu, Dan Săndulescu,Valeriu Paraschiv, Ion Siminie, Nicolae C. Nicolae, Emil Siritinovici, Ştefan Alexandrescu, George Gridănuşu, George Ferra, Ştefan Dedu Farca, Ludovic Peterffy, Constantin Voinea-Delast, Mihai Popescu, Cornel Coman, Alexandru Repan, Boris Gavliţchi, Alexandru Făgărăşanu, Dimitrie Drăgan, Ion Neleanu, Alexe Soloviev, Mircea Andreescu, Flavius Constantinescu, Vasile Mureşanu, Cristian Ioanin, Andrei Armancu, Emil Ciogolea, Teofil Căliman, Zoe Maria Albani, Doina Tamaş, Sidonia Lazăr, Ilona Fall. Data premierei: 20 mai 1965.

Stagiunea 1965–1966

CAPCANA de Robert Thomas

Regia Nicolae Albani. Cu: Ion Jugureanu, Zoe Maria Albani, Andrei Armancu, Nicolae C. Nicolae, Dan Săndulescu, Dimitrie Drăgan, Doina Tamaş, Nicolae Albani, Ion Neleanu. Data premierei: 11 septembrie 1965.

ÎNTÂLNIREA DE LA MIEZUL NOPŢII de Bazil Dunăreanu şi Mihai Nadin

Regia Ion Simionescu, scenografia Erwin Kutler. Cu: Alexandru Repan, Dimitrie Drăgan, Ştefan Alexandrescu, Emil Siritinovici, Eugenia Lipan-Petre, Mihai Popescu, Mada Florian, George Ferra, Doina Tamaş, Flavius Constantinescu, Emil Ciogolea, Alexe Soloviev, Ilona Fall. Data premierei: 24 octombrie 1965.

VEDERE DE PE POD de Arthur Miller

Regia Ban Ernest, scenografia Ion Cristodulo. Cu: George Gridănuşu, Virginia Marcu Paraschiv, Ludovic Peterffy, Vivi Candrea-Neleanu, Boris Gavliţchi, Valeriu Paraschiv, Ştefan Alexandrescu, Nicolae C. Nicolae, Flavius Constantinescu, Vasile Mureşanu, Simona Negrea, Ştefan Dedu Farca, Mihai Popescu, Savu Rahoveanu. Data premierei: 13 noiembrie 1965.

DOI PE UN BALANSOAR de William Gibson

Traducerea Radu Nichita. Regia Mihai Raicu, scenografia Olga Muţiu. Cu: Geta Grapă, Radu Antohi. Data premierei: 20 februarie 1966.

SIMPLE COINCIDENŢE de Paul Everac

Regia Ban Ernest, scenografia Cristina Urdea. Cu: Ştefan Alexandrescu, Dan Săndulescu, Ştefan Dedu Farca, Mada Florian, Virginia Itta Marcu, Dimitrie Drăgan, Nicolae C. Nicolae, Doina Tamaş, Ilona Fal, Mihai Popescu, Andrei Armancu, Sidonia Lazăr. Data premierei: 16 aprilie 1966.

PULBEREA PURPURIE de Sean O'Casey

Regia Letiţia Popa, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Teofil Căliman, George Gridănuşu, Zoe Maria Albani, Ion Jugureanu, Virginia Itta Marcu, Ion Neleanu, Geta Grapă, Nicolae Albani, Boris Gavliţchi, E. Mihăilă-Braşoveanu, Emil Ciogolea, Flavius Constantinescu. Data premierei: 4 iunie 1966.

OUL de Félicien Marceau

Regia Mihai Raicu, scenografia Olga Muţiu. Cu: Mircea Andreescu, George Ferra, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Geta Grapă, Eugenia Lipan-Petre, Simona Negrea, Mada Florian, Cristian Ioanin, Boris Gavliţchi, Stanca Braha, Elena Stescu, Puşa Protopopescu-Siminie, Nicolae C. Nicolae, Maria Rotaru, Ruxandra Ţânţu, Savu Rahoveanu, Andrei Armancu, Emil Ciogolea, Ştefan Alexandrescu, Teofil Căliman, Lucy Chevalier, Zoe Maria Albani, Doina Tamaş, Ilona Fall, Virginia Itta Marcu, Ion Neleanu, Ştefan Dedu Farca, Dan Săndulescu, Eugen Antohi, Costache Babii, Mihai Popescu, Alexe Soloviev, Bucur Stan. Data premierei: 2 iulie 1966.

Stagiunea 1966–1967

SÂNZIANA ŞI PEPELEA de Vasile Alecsandri

Regia Nicolae Albani, scenografia Maria Dumitrescu. Cu: Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu, Alexe Soloviev, Mircea Andreescu, Boris Gavliţchi, Flavius Constantinescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Geta Grapă, Eugenia Lipan-Petre, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Andrei Armancu, Vasile Mureşanu, Emil Ciogolea, Ştefan Alexandrescu, Teofil Căliman, Cristian Ioanin, Stanca Braha, Ilona Fall, Sidonia Lazăr, Simona Negrea. Data premierei: 9 decembrie 1966.

SĂ NU-ŢI FACI PRĂVĂLIE CU SCARĂ de Eugen Barbu

Regia Ban Ernest, scenografia Maria Dumitrescu. Cu: Nunuţa Hodoş, Ion Jugureanu, Nicolae C. Nicolae, Victorina Oniceanu, George Ferra, Mada Florian, Dan Dobre, Elena Stescu, Ştefan Dedu Farca, Maria Rotaru, Mihai Bălaş Jujucă, Bucur Stan. Data premierei: 10 decembrie 1966.

STRIGOII de Henrik Ibsen

Regia Nicolae Albani, scenografia Cristina Urdea. Cu: Costache Babii, Vivi Candrea-Neleanu, Emil Siritinovici, Ruxandra Ţânţu, Vasile Mureşanu, Ludovic Peterffy. Data premierei: 18 februarie 1967.

SOARELE DE ANDEZIT de Emil Poenaru

Regia Mihai Raicu, scenografia Maria Dumitrescu. Cu: George Gridănuşu, Ion Jugureanu, Boris Gavliţchi, George Ferra, Ion Neleanu, Dan Săndulescu, Nicolae Albani, Bucur Stan, Constantin Voinea-Delast, Flavius Constantinescu, Dan Dobre, Zoe Maria Albani, Nicolae C. Nicolae, Savu Rahoveanu, Sidonia Lazăr, Ludovic Peterffy, Maria Rotaru. Data premierei: 23 martie 1967.

ICRE NEGRE SAU FASOLE de Giulio Scarnicci şi Renzo Tarabusi

Regia Lucian Giurchescu, scenografia Dan Nemţeanu. Cu: Geta Grapă, E. Mihăilă-Braşoveanu, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Mihai Bălaş Jujucă, Andrei Armancu, George Gridănuşu, Elena Stescu, Melania Niculescu, Mada Florian, Zoe Maria Albani, George Ferra, Ştefan Dedu Farca, Flavius Constantinescu, Dan Dobre.

Data premierei: 27 august 1967.

Stagiunea 1967–1968

COLEGII de Vasili Aksionov şi I. Stabovoi

Regia Ban Ernest, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Mircea Andreescu, Ludovic Peterffy, Mihai Bălaş Jujucă, Melania Niculescu, George Gridănuşu, Dan Săndulescu, Virginia Itta Marcu, Alexe Soloviev, Emil Siritinovici, Costache Babii, Teofil Căliman, Constantin Voinea-Delast, Sidonia Lazăr, Dan Dobre, Simona Negrea, Flavius Constantinescu, Savu Rahoveanu, Ştefan Dedu Farca, Puşa Protopopescu-Siminie, Vasile Mureşanu, Maria Rotaru, Mihai Popescu, Boris Gavliţchi, Ion Jugureanu, Gabriel Săndulescu, Ilona Fall, Bucur Stan, Elena Stescu. Data premierei: 6 noiembrie 1967.

APUS DE SOARE de Barbu Ştefănescu Delavrancea

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Mircea Marosin. Cu: George Calboreanu, Carmen Stănescu, Vivi Candrea-Neleanu, Dan Săndulescu, Nicolae C. Nicolae, Flavius Constantinescu, Ştefan Alexandrescu, George Calboreanu junior, Constantin Voinea-Delast, Savu Rahoveanu, Nicolae Albani, Vasile Mureşanu, Dan Dobre, Ludovic Peterffy, Mihai Popescu, Teofil Căliman, Alexe Soloviev, Bucur Stan, George Gridănuşu, Emil Siritinovici, Ion Jugureanu, Mihai Bălaş Jujucă, Gabriel Săndulescu, Marcel Anghelescu, Boris Gavliţchi, George Ferra, Andrei Armancu, Ion Neleanu, Dona Cotrubaş Breazu, Virginia Itta Marcu, Ruxandra Ţânţu, Elena Stescu, Victorina Oniceanu, Carmen Slavila, Rodica Florescu, Eugenia Lipan-Petre, Rodica Codre, Melania Niculescu, Costache Babii, Puşa Protopopescu-Siminie, Ilona Fall, Doina Voicu. Data premierei: 14 decembrie 1967.

OPINIA PUBLICĂ de Aurel Baranga

Regia Nicuşor Constantinescu, scenografia Mircea Nicolau. Cu: Mircea Andreescu, Marcel Anghelescu, Mişu Fotino, Mihai Bălaş Jujucă, Geta Grapă, Andrei Armancu, Virginia Itta Marcu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Dan Săndulescu, Dan Dobre, George Gridănuşu, George Ferra, Nicolae Albani, Ştefan Dedu Farca, Flavius Constantinescu, Boris Gavliţchi, Ruxandra Ţânţu, Bucur Stan. Data premierei: 25 decembrie 1967.

VESELUL ALECSANDRI

Regia Ştefan Alexandrescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Mihai Bălaş Jujucă, Costache Babii, Victorina Oniceanu, Luminiţa Blănaru, Vasile Mureşanu (***Harţă Răzeşul***); Costache Babii, E. Mihăilă-Braşoveanu, Virginia Itta Marcu, Flavius Constantinescu (***Cânticele comice – Chiriţa în Iaşi,*** fragment); Ion Jugureanu, Dan Săndulescu, Ruxandra Ţânţu, Dan Dobre, Melania Niculescu, Constantin Voinea-Delast, Mihaela Murgu, Nicolae C. Nicolae, Puşa Protopopescu-Siminie (**Poezii).** Data premierei: 11 februarie 1968.

OPT FEMEI de Robert Thomas

Regia Mihai Berechet, scenografia Cristina Urdea. Cu: Melania Niculescu, Simona Negrea, Vivi Candrea-Neleanu, Puşa Protopopescu-Siminie, Elena Stescu, Dona Cotrubaş Breazu, Mada Florian, Eugenia Lipan-Petre. Data premierei: 22 februarie 1968.

POVESTIRILE REGINEI DE NAVARA de Eugène Scribe

Traducerea Sică Alexandrescu. Regia Ban Ernest, scenografia Jules Perahim şi Gerda Gorea. Cu: Ion Jugureanu, Constantin Voinea-Delast, Dan Săndulescu, Dan Dobre, Andrei Armancu, Bucur Stan, Victorina Oniceanu, Ruxandra Ţânţu, Zoe Maria Albani, Vasile Mureşanu, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 27 februarie 1968.

VIS DE SECĂTURĂ de Mircea Ştefănescu

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Elena Pătrăşcanu Veakis. Cu: Marcel Anghelescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Mihai Bălaş Jujucă, Andrei Armancu, Teofil Căliman, Flavius Constantinescu, Nicolae C. Nicolae, Geta Grapă, Ion Neleanu, Elena Stescu, Nicolae Albani. Data premierei: 10 aprilie 1968.

RECITAL LUCIAN BLAGA

Data reprezentaţiei 21 aprilie 1968.

CĂLĂTORIILE DOMNULUI PERRICHON de Eugène Labiche

Regia Nicuşor Constantinescu, scenografia Mircea Marosin şi Constantin Russu. Cu: Marcel Anghelescu, Elena Stescu, Costache Babii, Andrei Armancu, Luminiţa Blănaru, Mihai Bălaş Jujucă, Gabriel Săndulescu, Melania Niculescu, Flavius Constantinescu, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 27 iunie 1968.

MADAME SANS-GÊNE de Émile Moreau şi Victorien Sardou

Traducerea Radu Popescu. Regia Marietta Sadova, scenografia Mircea Marosin şi Constantin Russu. Cu: Geta Grapă, Mada Florian, Sidonia Lazăr, Puşa Protopopescu-Siminie, Simona Negrea, Emil Siritinovici, Boris Gavliţchi, Ştefan Dedu Farca, Ion Jugureanu, Ludovic Peterffy, Constantin Voinea-Delast, Ştefan Alexandrescu, Dan Săndulescu, Nicolae C. Nicolae, Dan Dobre, Bucur Stan, Ion Neleanu, Ion Furtună, Mircea Andreescu, George Ferra, Nicolae Albani, Victorina Oniceanu, Ruxandra Ţânţu, Mihai Popescu, George Gridănuşu, Vivi Candrea-Neleanu, Teofil Căliman, Vasile Mureşanu, Alexe Soloviev, Zoe Maria Albani, Diana Ilona Fall. Data premierei: 27 iulie 1968.

Stagiunea 1968–1969

LA O PIATRĂ DE HOTAR de Ion D. Sârbu

Regia Ion Maximilian, scenografia Victor Ţapu. Data premierei: 1 decembrie 1968.

LOVITURA de Sergiu Fărcăşan

Regia Ion Maximilian, scenografia Cristina Urdea. Cu: Ion Jugureanu, George Gridănuşu, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Emil Siritinovici, Melania Niculescu, Paul Lavric, Ruxandra Ţânţu. Data premierei: 19 decembrie 1968.

OCHIUL BABEI, dramatizare după Ion Creangă de George Vasilescu

Regia Ban Ernest, scenografia Cristina Urdea. Cu: Elena Stescu, Luminiţa Blănaru, Mihai Bălaş Jujucă, Dona Cotrubaş Breazu, Ştefan Dedu Farca, Simona Negrea, Maria Rotaru, Gabriel Săndulescu, Bucur Stan, Mariana Velcescu, Mihai Velcescu. Data premierei: 29 decembrie 1968.

PĂRINŢII TERIBILI de Jean Cocteau

Traducerea Nicolae Carandino. Regia Marietta Sadova, scenografia Cristina Urdea. Cu: Dina Cocea, Geta Grapă, Vivi Candrea-Neleanu, Ion Jugureanu, Constantin Voinea-Delast, Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 8 februarie 1969.

CLOPOTE LA ZIDIREA LUMII de Emil Poenaru

Regia Ban Ernest, scenografia Mircea Marosin şi Mariana Stoenescu. Cu: Septimiu Sever, Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, George Gridănuşu, Victor Ionescu, Dan Dobre, Vasile Mureşanu, Savu Rahoveanu, Dona Cotrubaş Breazu, Vivi Candrea-Neleanu, Nicolae Albani, George Ferra, Boris Gavliţchi, E. Mihăilă-Braşoveanu, Melania Niculescu, Mariana Velcescu, Constantin Voinea-Delast, Paul Lavric, Sidonia Lazăr, Andrei Armancu, Ştefan Dedu Farca, Mihai Velcescu. Data premierei: 29 martie 1969.

COLOANA INFINITĂ de Angela Platti

Regia Marietta Sadova, scenografia Mircea Marosin şi Constantin Russu. Cu: Constantin Codrescu, Mircea Andreescu, Mihai Bălaş Jujucă, Ruxandra Ţânţu, Angela Costache, Nicolae Albani, George Gridănuşu, Ştefan Alexandrescu, Zoe Maria Albani, Valeria Marian, Constanţa Comănoiu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Mihai Velcescu, Victor Ionescu, Gabriel Săndulescu, Alexe Soloviev, Ion Neleanu, Dona Cotrubaş Breazu, Paul Lavric, Radu Amzea. Data premierei: 3 mai 1969.

MICUL INFERN de Mircea Ştefănescu

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Mircea Andreescu, Marcel Anghelescu, Virginia Itta Marcu, Angela Costache, Gabriel Săndulescu, Luminiţa Blănaru, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 14 iunie 1969.

TEATRUL DRAMATIC

Stagiunea 1969–1970

GLORIA de Nicuşor Constantinescu

Regia Nicuşor Constantinescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Melania Niculescu, Mariana Velcescu, Mircea Andreescu, Paul Lavric, E. Mihăilă-Braşoveanu, Victor Ionescu, Constanţa Comănoiu, Alexe Soloviev, Ştefan Dedu Farca, Costache Babii, Gabriel Săndulescu, Mihai Velcescu, Boris Gavliţchi, Elena Stescu, Mişu Fotino. Data premierei: 13 septembrie 1969.

O ZI DE ODIHNĂ de Valentin Kataev

Regia Ion Simionescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Paul Lavric, Flavius Constantinescu, Mihai Popescu, Savu Rahoveanu, Dan Dobre, Elena Stescu, Zoe Maria Albani, Puşa Protopopescu-Siminie, Geta Grapă, Simona Negrea, Dona Cotrubaş Breazu, Mada Florian, Sidonia Lazăr. Data premierei: 16 octombrie 1969.

PREŢUL de Arthur Miller

Traducerea Radu Nichita. Regia Ban Ernest, scenografia Ion Cristodulo. Cu: George Gridănuşu, Mada Florian, Ştefan Alexandrescu, Nicolae C. Nicolae. Data premierei: 15 noiembrie 1969.

TRA-LA-LA, ASTA-I VIAŢA MEA, recital MARIN SORESCU.

Adaptarea, regia şi interpretarea: Ştefan Dedu Farca, Alexe Soloviev. Data spectacolului: 16 decembrie 1969.

TRAVESTI de Aurel Baranga

Regia Ion Maximilian, scenografia Cristina Urdea. Cu: Virginia Itta Marcu, Alexe Soloviev, Mircea Andreescu, Paul Lavric, Marcel Anghelescu, Gabriel Săndulescu, Melania Niculescu, Mihaela Murgu, Puşa Protopopescu-Siminie, Luminiţa Blănaru, Nicolae Albani, George Ferra, Simona Negrea, Andrei Armancu, Flavius Constantinescu, Zoe Maria Albani, Elena Stescu, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Mihaela Nestorescu, Boris Gavliţchi, Sidonia Lazăr. Data premierei: 8 ianuarie 1970.

ALBATROS de Radu Theodoru

Regia Ion Maximilian, scenografia Mihai Tofan. Cu: George Gridănuşu, Ion Jugureanu, Dan Săndulescu, Costache Babii, Mihai Popescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Dona Cotrubaş Breazu, Ştefan Dedu Farca, Victor Ionescu, Mihai Bălaş Jujucă. Data premierei: 15 ianuarie 1970.

VESELUL ALECSANDRI.

Adaptarea şi regia Ştefan Alexandrescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Virginia Itta Marcu, Flavius Constantinescu (***Cucoana Chiriţa la Iaşi***); Mihai Bălaş Jujucă, Luminiţa Blănaru, Costache Babii, Victorina Oniceanu, Vasile Mureşanu (***Harţă Răzeşul***); Costache Babii, E. Mihăilă-Braşoveanu (***Cânticele comice***); Dan Săndulescu, Ion Jugureanu, Ruxandra Maria Dobre, Constantin Voinea-Delast, Mihaela Murgu, Nicolae C. Nicolae, Melania Niculescu, Dan Dobre, Puşa Protopopescu-Siminie (***Poezii***). Data premierei: 8 februarie 1970.

ACEŞTI ÎNGERI TRIŞTI de Dumitru Radu Popescu

Regia Eugen Mercus, scenografia Florica Mălureanu. Cu: Dan Săndulescu, Mihai Bălaş Jujucă, Dona Cotrubaş Breazu, Mihaela Murgu, Mircea Andreescu, Costache Babii, Melania Niculescu, Dan Dobre, Nicolae C. Nicolae, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 27 februarie 1970.

COMEDIE CU OLTENI de Gheorghe Vlad

Regia George Gridănuşu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Savu Rahoveanu, Boris Gavliţchi, Sidonia Lazăr, George Ferra, Ştefan Alexandrescu, Nicolae Albani, Costache Babii, Luminiţa Blănaru, Constanţa Comănoiu, Ştefan Dedu Farca, Elena Stescu, Mada Florian, Gabriel Săndulescu, Flavius Constantinescu, Puşa Protopopescu-Siminie, Emil Siritinovici, Mihai Popescu. Data premierei: 30 aprilie 1970.

GAIŢELE de Alexandru Kiriţescu

Regia Sică Alexandrescu şi Ion Simionescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Angela Costache, Geta Grapă, Simona Negrea, Paul Lavric, Nicolae C. Nicolae, Victorina Oniceanu, Elena Stescu, Virginia Itta Marcu, Mihaela Murgu, Ion Jugureanu, Dan Dobre, Ruxandra Ţânţu, Constanţa Comănoiu, Aurora Crăciun. Data premierei: 16 mai 1970.

TRANDAFIRII ROŞII de Zaharia Bârsan

Regia Marietta Sadova, scenografia Mihai Tofan. Cu: Dan Săndulescu, George Gridănuşu, Mircea Andreescu, Dan Dobre, Ruxandra Ţânţu, Melania Niculescu, Angela Costache, Elena Stescu, Nicolae Albani, E. Mihăilă-Braşoveanu, Paul Lavric, Savu Rahoveanu, Boris Gavliţchi, Mihaela Murgu, Sidonia Lazăr, Violeta Crişan, Ştefan Dedu Farca, Gabriel Săndulescu, Luminiţa Blănaru, Mihaela Nestorescu, Victor Ionescu, Vasile Mureşanu, Constantin Voinea-Delast, Adriana Costache, Suzana Selynes. Data premierei: 20 iunie 1970.

COMEDIANŢII, dramatizare de Ion Simionescu, după Vasile Alecsandri

Regia Ion Simionescu, scenografia Cristina Urdea, muzica Alexandru Flechtenmacher. Cu: Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru, Flavius Constantinescu, Gabriel Săndulescu, Ştefan Alexandrescu, Simona Negrea, Mihai Bălaş Jujucă, Puşa Protopopescu-Siminie, Aurora Crăciun, Sidonia Lazăr, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Dedu Farca, George Ferra, Constanţa Comănoiu, Mihai Popescu. Data premierei: 21 august 1970.

Stagiunea 1970–1971

O NOAPTE FURTUNOASĂ şi **CONUL LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA** de Ion Luca Caragiale

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Mihai Tofan. Cu: Marcel Anghelescu, Vasile Mureşanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Dan Dobre, Ştefan Dedu Farca, Luminiţa Blănaru, Mircea Andreescu, Geta Grapă, Virginia Itta Marcu, Melania Niculescu (***O noapte furtunoasă***)**;** Paul Lavric, Boris Gavliţchi, Marcel Anghelescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Aurora Crăciun (***Conul Leonida faţă cu reacţiunea***). Data premierei: 12 septembrie 1970.

TACHE, IANKE ŞI CADÂR de Victor Ion Popa

Regia Ion Maximilian, scenografia Cristina Urdea. Cu: Ştefan Alexandrescu, Paul Lavric, George Gridănuşu, Constanţa Comănoiu, Gabriel Săndulescu, Angela Costache, Elena Stescu, Boris Gavliţchi. Data premierei: 28 octombrie 1970.

TANGO LA NISA de Mircea Radu Iacoban

Regia Eugen Mercus, scenografia Cristina Urdea. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Mihai Bălaş Jujucă, Costache Babii, Luminiţa Blănaru, Dan Dobre, Mihaela Murgu, Flavius Constantinescu, Melania Niculescu, Savu Rahoveanu, Alexe Soloviev. Data premierei: 16 ianuarie 1971.

PISICA ÎN NOAPTEA ANULUI NOU de Dumitru Radu Popescu

Regia şi scenografia Eugen Mercus. Cu: Mada Florian, George Gridănuşu, Ion Jugureanu, Virginia Itta Marcu, Angela Costache, Geta Grapă, Mircea Andreescu, Costache Babii, Dan Săndulescu, Victor Ionescu, Constanţa Comănoiu, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă. Data premierei: 11 februarie 1971.

PATRU OAMENI FĂRĂ NUME de Radu Bădilă

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Nicolae Albani, Vasile Mureşanu, Mihaela Murgu, Gabriel Săndulescu, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Victor Ionescu, Dan Dobre. Data premierei: 29 aprilie 1971.

BĂIEŢAŞUL TATII, adaptare de Sică Alexandrescu după o farsă americană

Regia Sică Alexandrescu, scenografia Mihai Tofan. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Virginia Itta Marcu, Geta Grapă, Paul Lavric, Mihaela Murgu, Flavius Constantinescu, Sidonia Lazăr, Boris Gavliţchi, Nicolae Albani, Aurora Crăciun. Data premierei: 10 iunie 1971.

TAINELE TÂRGULUI de Boian Danovschi şi Pităr Slavinschi

Regia Mihai Radoslavescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Zoe Maria Albani, Nicolae C. Nicolae, Simona Negrea, Puşa Protopopescu-Siminie, Mihai Popescu, Ruxandra Ţânţu, Ştefan Alexandrescu, Elena Stescu, Emil Siritinovici, Mada Florian, George Ferra, Luminiţa Blănaru, Mihaela Nistorescu, Monica Lager şi copiii Simina Siminie, Ioana Pernea. Data premierei: 2 septembrie 1971.

Stagiunea 1971–1972

OMUL CU MÂRŢOAGA de George Ciprian

Regia Sică Alexandrescu şi George Gridănuşu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Costache Babii, E. Mihăilă-Braşoveanu, Zoe Maria Albani, Paul Lavric, Emil Siritinovici, Dan Săndulescu, Flavius Constantinescu, George Gridănuşu, Nicolae Albani, Vasile Mureşanu, Gabriel Săndulescu, Simona Negrea, Sidonia Lazăr, Elena Stescu. Data premierei: 1 octombrie 1971.

FÂNTÂNA BLANDUZIEI de Vasile Alecsandri

Regia Marietta Sadova, scenografia Mihai Tofan. Cu: Constanţa Comănoiu, Mihaela Murgu, Ion Jugureanu, Victorina Oniceanu, Ruxandra Ţânţu, Ştefan Alexandrescu, Mircea Andreescu, Mihai Bălaş Jujucă, George Ferra, Nicolae C. Nicolae, Constantin Voinea-Delast, Dan Dobre, Mihai Popescu, Ştefan Dedu Farca, Adrian Farca, Boris Gavliţchi. Data premierei: 6 octombrie 1971.

ZIARIŞTII de Alexandru Mirodan

Regia Eugen Mercus, scenografia Diana şi Vladimir Popov. Cu: Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, George Gridănuşu, Costache Babii, Luminiţa Blănaru, Mihaela Nestorescu, Mihai Bălaş Jujucă, Gabriel Săndulescu, Ştefan Dedu Farca, Florin Fătulescu, Mihaela Murgu, Paul Lavric, Mihai Popescu, Nicolae C. Nicolae, Flavius Constantinescu, Boris Gavliţchi. Data premierei: 4 decembrie 1971.

POVESTE NETERMINATĂ de Alecu Popovici

Regia George Gridănuşu, scenografia Simo Enikö. Cu: Boris Gavliţchi, Melania Niculescu, George Ferra, Dan Dobre, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 8 ianuarie 1972.

UNCHIUL NOSTRU DIN JAMAICA de Dan Tărchilă

Regia Eugen Mercus, scenografia Cristina Urdea. Cu: George Gridănuşu, Savu Rahoveanu, Paul Lavric, Geta Grapă, Costache Babii, Nicolae Albani, Maya Indrieş, Mihai Bălaş Jujucă, Ovidiu Moldovan, Luminiţa Blănaru, Dan Dobre. Data premierei: 12 februarie 1972.

INTERESUL GENERAL de Aurel Baranga

Regia Nicuşor Constantinescu, scenografia Mariana Stoenescu şi Mihai Tofan. Cu Costache Babii, Geta Grapă, George Gridănuşu, Paul Lavric, Ion Fiscuteanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Constanţa Comănoiu, Mihai Bălaş Jujucă, Dona Cotrubaş Breazu, Flavius Constantinescu, Nicolae Albani, Simona Negrea, Petre Gheorghe, Mihaela Nestorescu, Puşa Protopopescu-Siminie, Sidonia Lazăr. Data premierei: 12 aprilie 1972.

ULTIMA ORĂ de Mihail Sebastian

Regia Petre Popescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Mircea Andreescu, Luminiţa Blănaru, Melania Niculescu, Ştefan Alexandrescu, Victor Ionescu, George Ferra, Ion Jugureanu, Mada Florian, Emil Siritinovici, Gabriel Săndulescu, Ruxandra Ţânţu, Andrei Armancu, Ştefan Dedu Farca, Constantin Voinea-Delast, Elena Stescu, Ioana Pernea. Data premierei: 13 mai 1972.

MUŞCHETARII MĂGĂRIEI SALE de Ion Lucian

Regia Eugen Mercus, scenografia Cristina Urdea. Cu: Dan Dobre, Savu Rahoveanu, Flavius Constantinescu, Mihai Bălaş Jujucă, Costache Babii, Dan Săndulescu, Mihai Popescu, Ion Fiscuteanu, Dona Cotrubaş Breazu, Mihaela Nestorescu, Gheorghe Petre, Ilie Gheorghe. Data premierei: 20 mai 1972.

MELODIE VARŞOVIANĂ de Leonid Zorin

Regia George Gridănuşu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Luminiţa Blănaru, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 15 iulie 1972.

Stagiunea 1972–1973

CU TOT CE AM APARŢIN ACESTUI PĂMÂNT, scenariu de Dimitrie Roman

Regia Ştefan Alexandrescu, scenografia Ion Cristodulo. Recită colectivul de 43 de actori. Data primei reprezentaţii: 23 septembrie 1972.

A DOUĂSPREZECEA NOAPTE de William Shakespeare

Traducerea Mihnea Gheorghiu. Regia Eugen Mercus, scenografia Traian Niţescu. Cu: Mircea Andreescu, Paul Lavric, Costache Babii, Ion Fiscuteanu, Paula Ionescu, Maya Indrieş, Geta Grapă, Elena Stescu, Dan Dobre, Mircea Breazu, Mihai Bălaş Jujucă, Flavius Constantinescu, Dan Săndulescu, Savu Rahoveanu, Ştefan Dedu Farca, George Ferra, Constantin Voinea-Delast, Mihai Popescu, Boris Gavliţchi, Vasile Mureşanu. Data premierei: 30 septembrie 1972.

MORALITATEA DOAMNEI DULSKA de Gabriela Zapolska

Regia Ion Maximilian şi Sică Alexandrescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Angela Costache, E. Mihăilă-Braşoveanu, Gabriel Săndulescu, Luminiţa Blănaru, Melania Niculescu, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, Dona Cotrubaş Breazu, Lili Crăciun. Data premierei: 16 noiembrie 1972.

VLAD ŢEPEŞ ÎN IANUARIE de Mircea Bradu

Regia Eugen Mercus, decorul Liviu Ciulei, costumele Doris Jurgea. Cu: Ion Jugureanu, Ion Fiscuteanu, Costache Babii, Dan Dobre, Victor Ionescu, Teofil Căliman, Andrei Armancu, Nicolae Albani, Savu Rahoveanu, Vasile Mureşanu, George Gridănuşu, Emil Siritinovici, Mihai Popescu, Constantin Voinea-Delast, Boris Gavliţchi, Nicolae C. Nicolae, George Ferra, Flavius Constantinescu. Data premierei: 17 februarie 1973.

DOI PE CAL, UNUL PE MĂGAR de Oldrich Danek

Regia Petre Bokor, scenografia Sever Frenţiu. Cu: Mircea Andreescu, Paul Lavric, Mihai Bălaş Jujucă, George Gridănuşu, Andrei Armancu, Boris Gavliţchi, Gabriel Săndulescu, Virginia Itta Marcu, Zoe Maria Albani, Luminiţa Blănaru, Ştefan Alexandrescu, Mircea Breazu, Mihaela Nestorescu, Ştefan Dedu Farca. Data premierei: 22 martie 1973.

POTECA TRECE PRINTRE STÂNCI de Corneliu Dragoman

Regia Mircea Cornişteanu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Dan Săndulescu, Flavius Constantinescu, Dan Dobre, Constanţa Comănoiu, Mihai Bălaş Jujucă, Victorina Oniceanu, Ruxandra Ţânţu, Savu Rahoveanu, Melania Niculescu, Domnica Ionescu. Data premierei: 22 aprilie 1973.

CASA ASTA VECHE ŞI DRAGĂ de Aleksei Arbuzov

Regia Mihai Berechet, scenografia Florica Mălureanu. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru, Angela Costache, Elena Stescu, Paul Lavric, Ştefan Dedu Farca, Melania Niculescu, Mihai Bălaş Jujucă, Mircea Breazu, Mihaela Nestorescu. Data premierei: 22 mai 1973.

VRĂJITOARELE DIN SALEM de Arthur Miller

Traducerea Mihnea Gheorghiu. Regia Eugen Mercus, scenografia Helmut Stürmer şi Mariana Stoenescu. Cu: Nicolae C. Nicolae, Mihaela Nestorescu, Zoe Maria Albani, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, Victorina Oniceanu, George Gridănuşu, Melania Niculescu, Luminiţa Blănaru, Dan Săndulescu, Mada Florian, Mircea Andreescu, Costache Babii, Maya Indrieş, Savu Rahoveanu, George Ferra, Boris Gavliţchi, Victor Ionescu, Ion Jugureanu. Data premierei: 22 iulie 1973.

Stagiunea 1973–1974

CASA CARE A FUGIT PRIN UŞĂ de Petru Vintilă

Regia Mihai Dimiu, scenografia Mihai Dimiu şi Cristina Urdea. Cu: Luminiţa Blănaru, Maya Indrieş, Costache Babii, Ştefan Sloboda, Ion Jugureanu, Ştefan Dedu Farca, Vasile

Mureşanu, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Paul Lavric, Ruxandra Ţânţu. Data premierei: 29 septembrie 1973.

FATA DIN DAFIN de Dan Tărchilă
Regia Ştefan Alexandrescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Constanţa Comănoiu, Mircea Breazu, Mircea Andreescu, Zoe Maria Albani, Mihai Popescu, Flavius Constantinescu. Data premierei: 4 noiembrie 1973.

DOAMNA MINISTRU de Branislav Nuşici
Regia Otto Rappaport, scenografia Cristina Urdea. Cu: Victor Ionescu, Geta Grapă, Dona Cotrubaş Breazu, Melania Niculescu, Costache Babii, Ion Jugureanu, Nicolae Albani, Gabriel Săndulescu, Mircea Andreescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Paul Lavric, Elena Stescu, Puşa Protopopescu-Siminie, Flavius Constantinescu, Ştefan Alexandrescu, Ştefan Dedu Farca, Ruxandra Ţânţu, Constantin Voinea-Delast, Emil Siritinovici, Zoe Maria Albani, Simona Negrea, Victorina Oniceanu, Vasile Mureşanu, Constanţa Comănoiu, Boris Gavliţchi. Data premierei: 22 decembrie 1973.

ATENŢIE LA COTITURĂ de Méhes György
Regia Ştefan Farkas, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ştefan Alexandrescu, Geta Grapă, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Costache Babii, Constantin Voinea-Delast, Victor Ionescu, Elena Stescu, Puşa Protopopescu-Siminie, Ruxandra Ţânţu, Mircea Andreescu, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 16 februarie 1974.

CURTEA CU MIRACOLE de Iakovos Kambanellis
Regia Eugen Mercus, scenografia Helmut Stürmer şi Mariana Stoenescu. Cu: George Gridănuşu, Mada Florian, Ştefan Sloboda, Maya Indrieş, Angela Costache, Mihaela Nestorescu, Mihai Bălaş Jujucă, Paula Ionescu, Nicolae C. Nicolae, Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu, Dan Dobre, George Ferra, Lili Crăciun, Mihai Popescu, Savu Rahoveanu. Data premierei: 16 martie 1964.

ACOPERIŞUL de Valentin Munteanu
Regia Eugen Mercus, scenografia Helmut Stürmer. Cu: Andrei Armancu, Paula Ionescu, Mircea Andreescu, Dan Dobre, Ştefan Sloboda, Victorina Oniceanu, Ion Jugureanu, Mihai Bălaş Jujucă, Mircea Breazu, Ştefan Dedu Farca. Data premierei: 25 mai 1974.

MISTERIOASA CONVORBIRE TELEFONICĂ de Virgil Stoenescu
Regia George Gridănuşu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ştefan Alexandrescu, Zoe Maria Albani, Elena Stescu, Simona Negrea, George Ferra, Constanţa Comănoiu, Dona Cotrubaş Breazu, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Savu Rahoveanu, Mihai Popescu, I. Schönweter. Data premierei: 16 iunie 1974.

CĂSĂTORIA de Nikolai Vasilievici Gogol
Regia Alexandru Colpacci, scenografia Cristina Urdea. Cu: Virginia Itta Marcu, Ruxandra Ţânţu, Geta Grapă, Costache Babii, Paul Lavric, Nicolae Albani, Victor Ionescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Melania Niculescu, Mihai Bălaş Jujucă. Data premierei: 8 septembrie 1974.

Stagiunea 1974–1975

SĂRUTUL de Dan Tărchilă
Regia Eugen Mercus, scenografia Helmut Stürmer şi Mariana Stoenescu. Cu: Ion Jugureanu, Geta Grapă, Nicolae C. Nicolae, Dan Săndulescu, George Gridănuşu, Ştefan Sloboda, Nae Cristoloveanu, Virginia Itta Marcu, Angela Costache. Data premierei: 8 decembrie 1974.

D-ALE CARNAVALULUI de Ion Luca Caragiale

Regia şi ilustraţia muzicală Romulus Vulpescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Dan Dobre, Mircea Andreescu, Costache Babii, Mihai Bălaş Jujucă, Gabriel Săndulescu, Flavius Constantinescu, Dona Cotrubaş Breazu, Paula Ionescu, Ştefan Dedu Farca. Data premierei: 26 decembrie 1974.

RECITAL MIHAI EMINESCU, scenariu de Dan Tărchilă

Regia Tudor Florian, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Dan Săndulescu, Ştefan Alexandrescu, Constantin Voinea-Delast, Mircea Breazu, Paula Ionescu, Dan Dobre, Maya Indrieş. Data premierei: 18 ianuarie 1975.

ASOCIAŢIA MINUNILOR de Dimitris Psathas

Regia Ion Maximilian, scenografia Cristina Urdea. Cu: Mircea Andreescu, Melania Niculescu, Constanţa Comănoiu, Paul Lavric, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Alexandrescu, Geta Grapă, Zoe Maria Albani, Nicolae Albani, Victor Ionescu, Mihai Popescu, George Ferra, Flavius Constantinescu, Constantin Voinea-Delast, Savu Rahoveanu, Elena Stescu. Data premierei: 12 martie 1975.

LUNA DEZMOŞTENIŢILOR de Eugene O'Neill

Traducerea Aneta Dobre. Regia Tudor Florian, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Virginia Itta Marcu, George Gridănuşu, Dan Săndulescu, Mircea Breazu, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 26 aprilie 1975.

ANTON PANN de Lucian Blaga

Regia Sergiu Savin, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Costache Babii, Maya Indrieş, Luminiţa Blănaru, Victorina Oniceanu, Nicolae C. Nicolae, Ion Jugureanu, George Ferra, Boris Gavliţchi, Ştefan Dedu Farca, Mihai Bălaş Jujucă, E. Mihăilă-Braşoveanu, Paul Lavric, Nae Cristoloveanu, Melania Niculescu, Paula Ionescu, George Băran. Data premierei: 22 mai 1975.

UN FLUTURE PE LAMPĂ de Paul Everac

Regia Eugen Mercus, scenografia Paul Salzberger. Cu: Paula Ionescu, Constantin Voinea-Delast, Ion Jugureanu, Maya Indrieş, Virginia Itta Marcu, Dona Cotrubaş Breazu, Dan Săndulescu, Ştefan Alexandrescu, George Gridănuşu, Dan Dobre, Costache Babii, Mircea Andreescu, Flavius Constantinescu, Paul Lavric, Nicolae C. Nicolae, Zoe Maria Albani, Emil Siritinovici, E. Mihăilă-Braşoveanu, Marian Râlea, Nicolae Manolache, Mircea Breazu, Andrei Ralea, Luminiţa Blănaru, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă, Edith Flekhammer, Constanţa Comănoiu, Marilena Carasca, Victor Ionescu, Melania Niculescu, Mirtha Hreniuc, Nicolae Albani, Mihai Popescu, Savu Rahoveanu, Gabriel Săndulescu, Boris Gavliţchi, I. Schönweter, Nicolae Ştefan. Data premierei: 27 iulie 1975.

Stagiunea 1975–1976

IO, MIRCEA VOIEVOD de Dan Tărchilă

Regia Tudor Florian, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Dan Săndulescu, Zoe Maria Albani, Luminiţa Blănaru, Mircea Breazu, Virginia Itta Marcu, Mihai Bălaş Jujucă, Victor Ionescu, Boris Gavliţchi, Ştefan Alexandrescu, Marian Râlea, Nicolae C. Nicolae, George Ferra, Mircea Andreescu, Ştefan Dedu Farca, Dan Dobre, Paul Lavric, George Gridănuşu. Data premierei: 23 noiembrie 1975.

GÂLCEVILE DIN CHIOGGIA de Carlo Goldoni

Traducerea Florian Potra. Regia Eugen Mercus, scenografia Constantin Micu. Cu: Paul Lavric, Geta Grapă, Paula Ionescu, Dan Dobre, Mihai Bălaş Jujucă, Costache Babii,

Maya Indrieş, Luminiţa Blănaru, Melania Niculescu, Savu Rahoveanu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Mihai Popescu, Mariana Costea, Ştefan Dedu Farca. Data premierei: 25 decembrie 1975.

INIMĂ RECE, dramatizare de Eduard Covali după Wilhelm Hauff
Regia George Gridănuşu, scenografia Cristina Urdea şi Constantin Micu. Cu: Mircea Breazu, Victorina Oniceanu, Elena Stescu, Dona Cotrubaş Breazu, Mihai Popescu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ovidiu Cepănaru, Tiberiu Istvan, Flavius Constantinescu, Nicolae Albani, Constanţa Comănoiu, Paula Ionescu, Ruxandra Ionescu, Melania Niculescu, Constantin Voinea-Delast, Savu Rahoveanu, Ştefan Dedu Farca, Mariana Costea, Domnica Ionescu. Data premierei: 1 februarie 1976.

SÂMBĂTĂ LA VERITAS de Mircea Radu Iacoban
Regia Petre Popescu, scenografia Cristina Urdea. Cu: Dan Dobre, Mircea Andreescu, Costache Babii, Dan Săndulescu, Ion Jugureanu, Constanţa Comănoiu, Virginia Itta Marcu, Mihai Bălaş Jujucă, Maya Indrieş, Luminiţa Blănaru, Melania Niculescu, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 17 aprilie 1976.

BUNICA SE MĂRITĂ de V. Mhitarian.
Adaptarea scenică şi regia Harry Negrin, scenografia Constantin Micu. Cu: Geta Grapă, Elena Stescu, Zoe Maria Albani, Nicolae C. Nicolae, Ştefan Dedu Farca, Mircea Breazu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Paula Ionescu, Luminiţa Blănaru. Data premierei: 15 mai 1976.

ADAM ŞI EVA de Rudy Strahl
Regia Tudor Florian, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Gabriel Săndulescu, Melania Niculescu, Coca Bloos, Paul Lavric, Dan Săndulescu, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, Paula Ionescu, Ştefan Dedu Farca, Nae Cristoloveanu, Flavius Constantinescu, Lili Crăciun, Tiberiu Istvan. Data premierei: 19 iunie 1976.

ARMISTIŢIU CU DIAVOLUL de Paul Everac
Regia Eugen Mercus, scenografia Helmut Stürmer şi Mariana Stoenescu. Cu: Nicolae C. Nicolae, Mircea Andreescu, Zoe Maria Albani, Mircea Breazu, Luminiţa Blănaru, Geta Grapă, Dona Cotrubaş Breazu, Victor Ionescu, Mihai Bălaş Jujucă, Constantin Voinea-Delast, George Maier. Data premierei: 22 iulie 1976.

Stagiunea 1976–1977

MITICĂ POPESCU de Camil Petrescu
Regia Petre Bokor, scenografia Constantin Micu. Cu: Costache Babii, Ion Jugureanu, George Gridănuşu, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Paul Lavric, Mihai Popescu, Ştefan Alexandrescu, Nicolae Albani, George Ferra, Paula Ionescu, Victorina Oniceanu, Maya Indrieş, Constanţa Comănoiu, Ruxandra Ionescu, Aurora Crăciun, Mariana Costea, Mirtha Hreniuc, Melania Niculescu, Savu Rahoveanu, Carol Bernaschi. Data premierei: 2 octombrie 1976.

OMUL INVIZIBIL, dramatizare de Ion Hobana după George Herbert Wells
Regia Florin Fătulescu, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Dan Dobre, Mihai Bălaş Jujucă, Geta Grapă, Paul Lavric, Gabriel Săndulescu, Ştefan Alexandrescu, Boris Gavliţchi, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Flavius Constantinescu, Nicolae Albani, Victor Ionescu, Mihai Popescu, Elena Stescu, George Ferra, Ştefan Dedu Farca, Ruxandra Maria Dobre, Adrian Munteanu. Data premierei: 5 decembrie 1976.

TREI SURORI de Anton Pavlovici Cehov
Traducerea Radu Teculescu şi Vasile Jianu, revăzută de Moni Ghelerter. Regia Eugen Mercus, scenografia Paul Bortnovschi şi Smaranda Brănescu. Cu: Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Maya Indrieş, Paula Ionescu, Constanţa Comănoiu, Luminiţa Blănaru, Nicolae C. Nicolae, Victor Ionescu, Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Ion Jugureanu, George Gridănuşu, Mircea Breazu, Andrei Ralea, Nae Cristoloveanu, Nicolae Manolache, E. Mihăilă-Braşoveanu, Angela Costache, Nicolae Albani. Data premierei: 22 ianuarie 1977.

MARIA ŞI COPIII EI de Osvaldo Dragun
Traducerea Valentin Silvestru. Regia Mircea Marin, scenografia T. Th. Ciupe. Cu: Geta Grapă, Coca Bloos, Nae Cristoloveanu, Nicolae Manolache, Maya Indrieş, Mihai Bălaş Jujucă, George Gridănuşu, Dan Săndulescu, Costache Babii, Victor Ionescu, Savu Rahoveanu, Gabriel Săndulescu, Ştefan Dedu Farca, Mihai Popescu. Data premierei: 2 aprilie 1977.

IARNA LUPULUI CENUŞIU de Ion D. Sârbu
Regia Tudor Florian, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Ion Jugureanu, Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Paul Lavric, Zoe Maria Albani, Melania Niculescu, Dan Dobre, Mircea Breazu, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă, Leonte Moşoiu. Data premierei: 29 aprilie 1977.

NUNTĂ CU DAR de Bogdan B. Bogdan
Regia Florin Fătulescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Geta Grapă, Nicolae Albani, Coca Bloos, Flavius Constantinescu, Doina Cotrubaş Breazu, Ştefan Dedu Farca, George Ferra, Constanţa Comănoiu, Victor Ionescu, Mihai Bălaş Jujucă, Paul Lavric, Mircea Breazu, Nicolae C. Nicolae, Savu Rahoveanu, Mihai Popescu. Data premierei: 9 iunie 1977.

Stagiunea 1977–1978

O SCRISOARE PIERDUTĂ de Ion Luca Caragiale
Regia Mircea Marin, scenografia Paul Bortnovschi. Cu: Ion Jugureanu, Mircea Andreescu, George Gridănuşu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Nae Cristoloveanu, Dan Săndulescu, Dan Dobre, Mihai Bălaş Jujucă, Ştefan Alexandrescu, Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Titi Graur, Victor Ionescu, Mihai Popescu, Nicolae Manolache, Andrei Ralea, Mircea Breazu, George Ferra, Nicolae Albani, Nicolae C. Nicolae, Savu Rahoveanu, Ştefan Dedu Farca, Flavius Constantinescu, Constantin Voinea-Delast. Data premierei: 17 septembrie 1977.

INTERVIU de Ecaterina Oproiu
Regia Anca Ovanez Doroşenco, scenografia George Doroşenco. Cu: Paula Ionescu, Mircea Andreescu, Tamara Buciuceanu-Botez, Mihai Bălaş Jujucă, Maya Indrieş, Geta Grapă, Luminiţa Blănaru, Melania Niculescu, Coca Bloos, Ruxandra Maria Dobre, Zoe Maria Albani, Constanţa Comănoiu, Virginia Itta Marcu, Costache Babii, Mihai Mândruţiu, Gheorghe Damian, Doina Popescu, Ecaterina Damian. Data premierei: 15 octombrie 1977.

DA SAU NU de Aleksandr Ghelman
Traducerea Tudor Steriade. Regia şi scenografia Eugen Mercus. Cu: Dan Dobre, Nae Cristoloveanu, Dona Cotrubaş Breazu, Costache Babii, George Gridănuşu, Ştefan Alexandrescu, Ruxandra Maria Dobre, Constanţa Comănoiu, Gabriel Săndulescu, Victor Ionescu, Ion Jugureanu, Paul Lavric, Dan Săndulescu, George Ferra. Data premierei: 5 decembrie 1977.

NOTA ZERO LA PURTARE de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava

Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Lucian Lepsa, Coca Bloos, Muguraşa Tiu, Romulus Mihălţeanu, Roger Pârvu, Nicolae Ştefan, Puiu Fogel, Benone Schwartz, Mioara Vatavu, Constantin Voinea-Delast, Victor Ionescu, Constantin Marcu, Ştefan Alexandrescu, Paul Lavric, Marcela Gheorghe, E. Mihăilă-Braşoveanu, Mihai Jurca, Flavius Constantinescu. Data premierei: 15 ianuarie 1978.

EDUARD AL II-LEA de Cristopher Marlowe.

Versiunea românească de Mircea Marin şi Marius Robescu. Regia Mircea Marin, scenografia Mihai Mădescu. Cu: Mircea Andreescu, Ştefan Petre, Dan Dobre, Costache Babii, Ştefan Alexandrescu, Dan Săndulescu, George Gridănuşu, Ion Jugureanu, Nae Cristoloveanu, Mihai Popescu, Ştefan Dedu Farca, Savu Rahoveanu, Gabriel Săndulescu, Nicolae Albani, Constantin Voinea-Delast, George Ferra, Mircea Breazu, Mihai Bălaş Jujucă, Nicolae C. Nicolae, Constanţa Comănoiu, Luminiţa Blănaru. Data premierei: 25 februarie 1978.

PĂSĂRILE TINEREŢII NOASTRE de Ion Druţă

Regia Mircea Marin, scenografia Ion Cristodulo şi Constantin Micu. Cu: Geta Grapă, Dan Dobre, Paula Ionescu, Maya Indrieş, Ruxandra Maria Dobre, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă, Costache Babii, Constantin Voinea-Delast, Dona Cotrubaş Breazu, Lili Crăciun, Mirtha Hreniuc, Gheorghe Bratu, I. Schönweter, Petre Lungu. Data premierei: 13 mai 1978.

MOFTURILE BELISEI de Lope de Vega

Traducerea Teodor Balş. Regia Andrei Brădeanu, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Nicolae C. Nicolae, Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Victor Ionescu, Gabriel Săndulescu, Luminiţa Blănaru, Coca Bloos, Ion Jugureanu, Mircea Andreescu, Mircea Breazu, Melania Niculescu. Data premierei: 15 iunie 1978.

Stagiunea 1978–1979

ALIBI de Ion Băieşu

Regia Tudor Florian, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Costache Babii, Geta Grapă, Paula Ionescu, Gabriel Săndulescu, Zoe Maria Albani, Paul Lavric, Maya Indrieş, Constantin Voinea-Delast, Mihai Bălaş Jujucă, Savu Rahoveanu. Data premierei: 10 septembrie 1978.

A CINCEA LEBĂDĂ de Paul Everac

Regia Eugen Mercus, scenografia Vasile Roman. Cu: Nicolae C. Nicolae, Mircea Andreescu, George Gridănuşu, Paul Lavric, Ştefan Alexandrescu, Ion Jugureanu, Dan Dobre, Nicolae Manolache, Andrei Ralea, Victor Ionescu, Coca Bloos, Lavinia Teculescu, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, George Maier. Data premierei: 16 noiembrie 1978.

VĂDUVĂ DE LĂUDAT, de un anonim clasic vietnamez.

Versiunea românească în versuri şi adaptarea scenică de Paul Cornel Chitic. Regia Cătălin Naum, scenografia Puiu Antemir. Cu: Paula Ionescu, Geta Grapă, Melania Niculescu, Mihai Bălaş Jujucă, Dan Săndulescu, Costache Babii, Nicolae Manolache, E. Mihăilă-Braşoveanu, George Ferra, Flavius Constantinescu, Paul Lavric, Nicolae Albani, Gabriel Săndulescu, Mircea Soare. Data premierei: 9 decembrie 1978.

TINEREŢE FĂRĂ BĂTRÂNEŢE de Eduard Covali

Regia Dimitrie Roman, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Andrei Ralea, Nicolae Manolache, Mircea Breazu, Luminiţa Blănaru, Coca Bloos, Dona Cotrubaş Breazu, Paula

Ionescu, Melania Niculescu, George Ferra, Romulus Mihălţeanu, Puiu Fogel, Carmen Comşa, Mirtha Hreniuc, Tamara Ianoşi, Livia Mirăuţi, Gabriela Sâncrăian, Muguraşa Ţiu, Gheorghe Bratu, Romeo Damian, Adrian Roşca, Sergiu Solomon. Relu Zota, Gabriel Vonica. Data premierei: 17 decembrie 1978.

TRAGICUL DOMN ION AL CĂMILELOR de Darie Magheru
Regia şi interpretarea George Gridănuşu, scenografia Puiu Antemir. Data premierei: 4 martie 1979.

PLURALUL ENGLEZESC de Alan Ayckbourn
Traducerea Radu Nichita. Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Mircea Andreescu, Melania Niculescu, Nicolae C. Nicolae, Virginia Itta Marcu, Andrei Ralea, Nicolae Manolache, Paula Ionescu. Data premierei: 12 martie 1979.

CITADELA SFĂRÂMATĂ de Horia Lovinescu
Regia şi decorurile Mircea Marin, costumele Puiu Antemir. Cu: Victor Ionescu, Maya Indrieş, Dan Săndulescu, Nicolae Manolache, Luminiţa Blănaru, Eugenia Eftimie Petrescu, Zoe Maria Albani, Costache Babii, Ruxandra Maria Dobre, Ion Jugureanu, Dan Dobre, Coca Bloos. Data premierei: 8 aprilie 1979.

NOUL ADAM de Ivan Martinov
Regia Paul Lavric, scenografia Puiu Antemir. Cu: Mihai Bălaş Jujucă, Melania Niculescu, Zoe Maria Albani, Flavius Constantinescu, Paul Lavric, George Ferra, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Dona Cotrubaş Breazu, Coca Bloos, Lili Crăciun, Gheorghe Bratu. Data premierei: 16 iunie 1979.

Stagiunea 1979–1980

MUNTELE de Dumitru Radu Popescu
Regia Eugen Mercus, scenografia Romulus Peneş. Cu: Costache Babii, Ştefan Alexandrescu, Lavinia Teculescu, Ruxandra Maria Dobre, Dan Dobre, Savu Rahoveanu, Nicolae C. Nicolae, Ion Jugureanu, Luminiţa Blănaru, Andrei Ralea, Mircea Breazu, Constantin Voinea-Delast. Data premierei: 15 septembrie 1979.

FLUTURI CENUŞII de Emil Poenaru
Regia Alexandru Tocilescu, scenografia Constantin Russu. Cu: Virginia Itta Marcu, Nicolae Manolache, Coca Bloos, Mircea Andreescu, Geta Grapă, Nicolae Albani. Data premierei: 22 septembrie 1979.

ULTIMA MINUNE A LUMII de Dimitrie Roman şi Alexandru Pop
Regia Mircea Marin, scenografia Puiu Antemir. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Geta Grapă, Paula Ionescu, Nina Zăinescu, Nicolae Manolache, Andrei Ralea, Mircea Andreescu, Coca Bloos, Melania Niculescu, Constanţa Comănoiu, Virginia Itta Marcu, Nae Cristoloveanu, Zoe Maria Albani, Gabriel Săndulescu, Radu Negoescu, George Ferra, Constantin Voinea-Delast, Nicolae Albani, Savu Rahoveanu, Flavius Constantinescu, Dan Dobre. Data premierei: 13 octombrie 1979.

NU SE ŞTIE NICIODATĂ de George Bernard Shaw
Regia Nicoleta Toia, scenografia Doina Spiţeru. Cu: Nicolae Manolache, Nae Cristoloveanu, Melania Niculescu, Andrei Ralea, Maya Indrieş, Paula Ionescu, George Gridănuşu, Paul Lavric, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Alexandrescu, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 19 ianuarie 1980.

SOLDATUL NECUNOSCUT ŞI SOŢIA LUI de Peter Ustinov
Regia Eugen Mercus, scenografia Mihai Mădescu. Cu: Nicolae Manolache, Luminiţa Blănaru, Dan Săndulescu, Costache Babii, Paul Lavric, Mircea Andreescu, Dan Dobre, Ion Jugureanu, Ruxandra Maria Dobre, Nae Cristoloveanu, Mihai Bălaş Jujucă, Constantin Voinea-Delast, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 19 martie 1980.

JOCUL DE-A VACANŢA de Mihail Sebastian
Regia Mircea Marin, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Nicolae C. Nicolae, Ion Jugureanu, Florin Piersic, Constanţa Comănoiu, Ştefan Alexandrescu, Paula Ionescu, Arsenică Nan, Gabriel Costea, Tamara Simona Ciocoiu, Nicolae Albani, Dan Săndulescu, Victor Ionescu, Geta Grapă. Data premierei: 31 mai 1980.

Stagiunea 1980–1981

PĂPUŞA CU PICIORUL RUPT şi **PUFUŞOR ŞI MUSTĂCIOARĂ** de Victor Ion Popa
Regia Radu Popovici, scenografia Puiu Antemir. Cu: Luminiţa Blănaru, Muguraşa Ţiu, Constanţa Comănoiu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Melania Niculescu, George Gridănuşu, Gabriel Săndulescu, Zoe Maria Albani, Tamara Gartig (***Păpuşa cu piciorul rupt***); Nicolae Manolache, Coca Bloos, George Gridănuşu, Dan Dobre, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Ruxandra Maria Dobre (***Pufuşor şi Mustăcioară***).

JOLLY JOKER de Tudor Popescu
Regia Eugen Mercus, scenografia Puiu Antemir. Cu: Costache Babii, Ruxandra Maria Dobre, Dan Dobre, Mircea Andreescu, Victoria Cociaş-Şerban, Geta Grapă, Dan Săndulescu, Andrei Ralea, Victor Ionescu, Paul Lavric, George Ferra, Nicolae C. Nicolae, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ştefan Alexandrescu, Savu Rahoveanu, Flavius Constantinescu, Nicolae Albani, George Gridănuşu, Constantin Voinea-Delast, Constanţa Comănoiu, Ion Jugureanu, Maya Indrieş, Zoe Maria Albani. Data premierei: 18 decembrie 1980.

MORMÂNTUL CĂLĂREŢULUI AVAR de Dumitru Radu Popescu
Regia Mircea Marin, scenografia Mihai Mădescu. Cu: Geta Grapă, Paula Ionescu, Maya Indrieş, Luminiţa Blănaru, Ruxandra Maria Dobre, Dan Săndulescu, Costache Babii, Mircea Andreescu, Nicolae C. Nicolae, Savu Rahoveanu, Dan Dobre, Ştefan Alexandrescu, Ion Jugureanu, Nae Cristoloveanu, Mihai Bălaş Jujucă, Andrei Ralea, Constantin Voinea-Delast, George Ferra, Victor Ionescu, Nicolae Manolache, Aurel Juravle, Tamara Ciociu-Simona, Flavius Constantinescu. Data premierei: 30 decembrie 1980.

VALIZA CU FLUTURI de Iosif Naghiu
Regia Constantin Codrescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Nicolae Manolache, Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu. Data premierei: 22 ianuarie 1981.

EXAMENUL de Jan Pawel Gawlik
Regia Eugen Mercus, scenografia Puiu Antemir. Cu: Paula Ionescu, Constanţa Comănoiu, Andrei Ralea, Nicolae C. Nicolae, Geta Grapă, Zoe Maria Albani, Ştefan Alexandrescu, Ruxandra Maria Dobre, Maya Indrieş, Melania Niculescu, Flavius Constantinescu, Luminiţa Blănaru, George Gridănuşu, Ion Jugureanu, Mihai Bălaş Jujucă, Constantin Voinea-Delast. Data premierei: 22 februarie 1981.

MATCA de Marin Sorescu
Regia şi scenografia Sergiu Savin. Cu: Virginia Itta Marcu, Costache Babii, Gabriel Săndulescu, Nae Cristoloveanu, Mihai Bălaş Jujucă, Nicolae Manolache, Luminiţa Blănaru. Data premierei: 24 mai 1981.

NEBUNUL SE ÎNTOARCE de Dario Fo
Traducerea Angela Ioan. Regia Olimpia Arghir, scenografia Puiu Antemir. Cu: Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Dan Dobre, Paul Lavric, Nae Cristoloveanu, Coca Bloos, Nicolae Albani. Data premierei: 4 iunie 1981.

ANOTIMPURILE MELE, dramatizare de Coca Bloos
Regia Mircea Marin, scenografia Ion Cristodulo. Recită Coca Bloos. Data premierei: 9 iunie 1981.

Stagiunea 1981–1982

CANGURI DIN IMPORT de Gabriela Cerchez
Regia Mircea Marin, scenografia Puiu Antemir. Cu: Constanţa Comănoiu, Mihai Bălaş Jujucă, Savu Rahoveanu, Andrei Ralea, Gabriel Săndulescu, Victoria Cociaş-Şerban, Nicolae Manolache, Paula Ionescu, Ruxandra Maria Dobre, Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru, Nae Cristoloveanu. Data premierei: 10 septembrie 1981.

CĂRUŢA CU ARTIŞTI de Alecu Popovici
Regia Eugen Mercus, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Andrei Ralea, Gabriel Săndulescu, Melania Niculescu, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă, Flavius Constantinescu, Savu Rahoveanu, Victor Ionescu. Data premierei: 15 noiembrie 1981.

ÎNTRE ETAJE de Dumitru Solomon
Regia Mircea Marin, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Luminiţa Blănaru, Dan Săndulescu, Dan Dobre, Ruxandra Maria Dobre, Virginia Itta Marcu, Paula Ionescu, Costache Babii, Mircea Andreescu, Nicolae C. Nicolae. Data premierei: 30 decembrie 1981.

TURNUL DE FILDEŞ de Viktor Rozov
Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Ştefan Alexandrescu, Maya Indrieş, Victoria Cociaş-Şerban, Nicolae Manolache, Radu Negoescu, Nina Zăinescu, Geta Grapă, George Ferra, Virginia Itta Marcu, Tamara Ciociu-Simona, Cătălina Ionescu, Constantin Voinea-Delast, Zoe Maria Albani. Data premierei: 21 ianuarie 1982.

NIMIC DESPRE SÂNZIENE de Constantin Munteanu
Regia Florin Fătulescu, scenografia Doina Antemir. Cu: Radu Negoescu, Nina Zăinescu. Data premierei: 23 februarie 1982.

PAIELE ŞI MĂGARII de Gheorghe Vlad
Regia Florin Fătulescu, scenografia Doina Antemir. Cu: George Gridănuşu, Paul Lavric, Nae Cristoloveanu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Gabriel Săndulescu, Flavius Constantinescu, Geta Grapă, Zoe Maria Albani, Melania Niculescu, Constanţa Comănoiu, Savu Rahoveanu, Victor Ionescu, Nicolae Albani, Constantin Voinea-Delast. Data premierei: 25 februarie 1982.

CINE SUNT EU ? de Edward Albee
Traducerea Miruna Runcan. Regia Eugen Mercus, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Nicolae C. Nicolae, Nina Zăinescu, Paula Ionescu, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Luminiţa Blănaru, Ion Jugureanu, Victoria Cociaş-Şerban. Data premierei: 7aprilie 1982.

Stagiunea 1982–1983

A TREIA ŢEAPĂ de Marin Sorescu

Regia Florin Fătulescu, scenografia Vittorio Holtier. Cu: Mircea Andreescu, George Gridănuşu, Ştefan Alexandrescu, Dan Dobre, Dan Săndulescu, Ioan Georgescu, Nicolae Albani, Nina Zăinescu, Radu Negoescu, Ruxandra Maria Dobre, E. Mihăilă-Braşoveanu, George Ferra, Savu Rahoveanu, Victor Ionescu, Constantin Voinea-Delast, Mihai Bălaş Jujucă, Nae Cristoloveanu, Costache Babii, Flavius Constantinescu, Nicolae Manolache, Melania Niculescu, Andrei Ralea. Data premierei: 3 octombrie 1982.

MIRABILA SĂMÂNŢĂ, spectacol de versuri

Regia Eugen Mercus, scenografia Ion Cristodulo. Recitatori: Zoe Maria Albani, Luminiţa Blănaru, Victoria Cociaş-Şerban, Constanţa Comănoiu, Geta Grapă, Maya Indrieş, Paula Ionescu, Ion Jugureanu, Paul Lavric, Virginia Itta Marcu, Nicolae C. Nicolae, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 15 octombrie 1982.

TROILUS ŞI CRESIDA de William Shakespeare.

Traducerea Leon Leviţchi. Regia Mircea Marin, scenografia Mihai Mădescu. Cu: Dan Dobre, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Costache Babii, Victoria Cociaş-Şerban, Geta Grapă, Luminiţa Blănaru, Radu Negoescu, Virginia Itta Marcu, Gabriel Săndulescu, Ion Jugureanu, George Ferra, Flavius Constantinescu, Mihai Bălaş Jujucă, Andrei Ralea, E. Mihăilă-Braşoveanu, Victor Ionescu, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast. Data premierei: 20 noiembrie 1982.

SERATĂ NEPREVĂZUTĂ (ANIVERSAREA) de Harold Pinter

Traducerea Andrei Bantaş. Regia Mircea Marin, scenografia Doina Antemir. Cu: George Ferra, Maya Indrieş, Radu Negoescu, Nina Zăinescu, Costache Babii, Mircea Andreescu. Data premierei: 22 ianuarie 1983.

PRIMĂVARA EROULUI de Emil Poenaru

Regia Eugen Mercus, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Virginia Itta Marcu, Nicolae C. Nicolae, Luminiţa Blănaru, Paula Ionescu, Constanţa Comănoiu, Ion Jugureanu, George Gridănuşu, Geta Grapă, Ioan Georgescu, Dan Dobre, Dan Săndulescu, Paul Lavric, Victoria Cociaş-Şerban. Data premierei: 25 ianuarie 1983.

MILIONARUL SĂRAC de Tudor Popescu

Regia Florin Fătulescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Costache Babii, Gabriel Săndulescu, Paul Lavric, Zoe Maria Albani, Melania Niculescu, Andrei Ralea, Nicolae C. Nicolae, Mihai Bălaş Jujucă. Data premierei: 14 aprilie 1983.

PESCĂRUŞUL de Anton Pavlovici Cehov

Traducerea Radu Teculescu şi Moni Ghelerter. Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir şi Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Virginia Itta Marcu, Ioan Georgescu, Victor Ionescu, Victoria Cociaş-Şerban, Ştefan Alexandrescu, Geta Grapă, Paula Ionescu, Ion Jugureanu, Dan Săndulescu, Nicolae Manolache, Savu Rahoveanu. Data premierei: 19 mai 1983.

TITANIC VALS de Tudor Muşatescu

Regia Mircea Marin, scenografia Doina Antemir. Cu: Mircea Andreescu, Constanţa Comănoiu, Nina Zăinescu, Ruxandra Maria Dobre, Luminiţa Blănaru, Nae Cristoloveanu, Tudor Guna Moga, Ionuţ Micu, Radu Negoescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, George Ferra, Maya Indrieş. Data premierei: 15 septembrie 1983.

Stagiunea 1983–1984

DOMNIŢA LACRIMĂ FURATĂ de Dan Tărchilă
Regia Ştefan Alexandrescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Nicolae Manolache, Radu Negoescu, Ştefan Alexandrescu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Mircea Andreescu, Melania Niculescu, Zoe Maria Albani, Constantin Voinea-Delast, Savu Rahoveanu. Data premierei: 16 noiembrie 1983.

NĂPASTA de Ion Luca Caragiale
Regia Ioan Georgescu, scenografia Doina Antemir. Cu: Victoria Cociaş-Şerban, Dan Dobre, Mircea Andreescu, Andrei Ralea. Data premierei: 17 noiembrie 1983.

NU SUNT TURNUL EIFFEL de Ecaterina Oproiu
Regia Mircea Marin, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Gabriela Cuc, Nina Zăinescu, Nae Cristoloveanu, Luminiţa Blănaru, George Ferra, Constanţa Comănoiu, Ruxandra Maria Dobre, Radu Negoescu, Gabriel Săndulescu, Mihai Bălaş Jujucă, Maya Indrieş, Virginia Itta Marcu. Data premierei: 20 noiembrie 1983.

PAPA DOLAR de Andor Gábor
Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Paul Lavric, Geta Grapă, Paula Ionescu, Melania Niculescu, Radu Negoescu, Mircea Andreescu, Costache Babii, Andrei Ralea, Ştefan Alexandrescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Dan Săndulescu, Flavius Constantinescu, Ioan Georgescu, Nae Cristoloveanu, Doru Ana, Victor Ionescu, Ion Jugureanu, Victoria Cociaş-Şerban, Nina Zăinescu, Dan Dobre, Savu Rahoveanu, Tudor George, Constantin Voinea-Delast, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Ruxandra Maria Dobre. Data premierei: 15 februarie 1984.

POLITICA de Theodor Mănescu
Regia Florin Fătulescu, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Virginia Itta Marcu, Dan Dobre. Data premierei: 21 februarie 1984.

TACHE, IANKE ŞI CADÂR de Victor Ion Popa
Regia Florin Fătulescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ştefan Alexandrescu, Paul Lavric, Dan Săndulescu, Flavius Constantinescu, Radu Negoescu, Nina Zăinescu, Constanţa Comănoiu. Data premierei: 17 aprilie 1984.

NUNTA LUI KRECINSKI de Aleksandr Suhovo-Kobîlin
Traducerea Sonia Filip. Regia Mircea Marin, scenografia Tatiana Manolescu Uleu. Cu: Nae Cristoloveanu, Luminiţa Blănaru, Geta Grapă, Nicolae C. Nicolae, E. Mihăilă-Braşoveanu, Gabriel Săndulescu, Andrei Ralea, George Ferra, Aurora Crăciun. Data premierei: 3 mai 1984.

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ de Teodor Mazilu
Regia Ioan Georgescu, scenografia Doina Antemir. Cu: Costache Babii, Maya Indrieş, Mircea Andreescu, Victoria Cociaş-Şerban. Data premierei: 22 iunie 1984.

Stagiunea 1984–1985

DULCEA IPOCRIZIE A BĂRBATULUI MATUR de Tudor Popescu
Regia Mircea Marin, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Dan Săndulescu, Ruxandra Maria Dobre, Virginia Itta Marcu, Gabriel Săndulescu, Luminiţa Blănaru, Andrei Ralea. Data premierei: 22 septembrie 1984.

ECHINOCŢIU DE TOAMNĂ de Dimitrie Roman

Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Nicolae C. Nicolae, Radu Negoescu, Ion Jugureanu, Dan Săndulescu, Dan Dobre, Costache Babii, Geta Grapă, Victor Ionescu, Mircea Andreescu, Gabriel Săndulescu, Paula Ionescu, Andrei Ralea, Victoria Cociaş-Şerban, Luminiţa Blănaru, Doru Ana, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ioan Georgescu, Mihai Bălaş Jujucă, George Ferra, Flavius Constantinescu, Savu Rahoveanu, Constantin Voinea-Delast, Ştefan Alexandrescu, Constanţa Comănoiu, Ruxandra Maria Dobre, Maya Indrieş, Zoe Maria Albani, Melania Niculescu, Dumitru Caraşcă Horia. Data premierei: 15 noiembrie 1984.

ADIO, PELE! de Mircea M. Ionescu

Regia Florin Fătulescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Mircea Andreescu, Andrei Ralea, Nina Zăinescu, Constanţa Comănoiu, George Ferra, E. Mihăilă-Braşoveanu, Gabriel Săndulescu, Dan Dobre, Victoria Cociaş-Şerban, Paula Ionescu, Mihai Bălaş Jujucă, Radu Negoescu, Doru Ana. Data premierei: 26 decembrie 1984.

ASTFEL E LUMEA, O COMEDIE, după Vasile Alecsandri.

Adaptarea scenică şi regia Ştefan Alexandrescu, scenografia Doina Antemir. Cu: Radu Negoescu, Dan Dobre, Geta Grapă, George Ferra, Doru Ana, E. Mihăilă-Braşoveanu, Flavius Constantinescu, Mihai Bălaş Jujucă (***Cânticele comice***); Costache Babii, Paul Lavric, Constantin Voinea-Delast, Zoe Maria Albani, Melania Niculescu, Flavius Constantinescu, Radu Negoescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Savu Rahoveanu, Mihai Bălaş Jujucă (***Mania posturilor***). Data premierei: 3 februarie 1985.

VINOVAŢI FĂRĂ VINĂ de A. N. Ostrovski

Traducerea Valeria şi Profira Sadoveanu. Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Maya Indrieş, Melania Niculescu, Dan Săndulescu, Geta Grapă, Virginia Itta Marcu, Nicolae C. Nicolae, Costache Babii, Ioan Georgescu, Ion Jugureanu, Flavius Constantinescu. Data premierei: 7 martie 1985.

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ de Ecaterina Oproiu

Regia Mircea Marin, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ruxandra Maria Dobre, Dan Dobre. Data premierei: 19 aprilie 1985.

SCRISOARE DE DEPARTE de Eugenia Busuioceanu

Regia Mircea Marin, scenografia Doina Antemir. Cu: Dan Dobre, Doru Ana, Radu Negoescu, Victoria Cociaş-Şerban, Ion Jugureanu, George Ferra, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Andrei Ralea, Nina Zăinescu, Costache Babii, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu. Data premierei: 11 iunie 1985.

Stagiunea 1985–1986

DOI PE O BANCĂ de Aleksandr Ghelman

Traducerea Tudor Steriade. Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Costache Babii, Melania Niculescu. Data premierei: 25 septembrie 1985.

CUM VĂ PLACE de William Shakespeare

Traducerea Lucia Demetrius. Regia Florin Fătulescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Victoria Cociaş-Şerban, Ioan Georgescu, Luminiţa Blănaru, Doru Ana, Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Ion Jugureanu, Gabriel Săndulescu, Paula Ionescu, Andrei Ralea, Nina Zăinescu, Constantin Voinea-Delast, George Ferra, Nicolae C. Nicolae, Ştefan Alexandrescu, Radu Negoescu, Mihai Bălaş Jujucă, Flavius Constantinescu, Virginia Itta Marcu, Mihai Vasile, Dumitru Caraşcă Horia. Data premierei: 5 octombrie 1985.

AVENTURĂ ÎN CODRU de Pavel Grym

Regia Florin Fătulescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Melania Niculescu, Flavius Constantinescu, Zoe Maria Albani, Constanţa Comănoiu, Nicolae C. Nicolae, Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Mihai Bălaş Jujucă, Costache Babii, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 19 decembrie 1985.

HANGIŢA de Carlo Goldoni

Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Paula Ionescu, Doru Ana, E. Mihăilă-Braşoveanu, Radu Negoescu, Maya Indrieş, Luminiţa Blănaru, Ioan Georgescu, Tudor George, Mihai Vasile. Data premierei: 29 ianuarie 1986.

ARHEOLOGIA DRAGOSTEI de Ion Brad

Regia Mircea Marin, scenografia Doina Antemir. Cu: Andrei Ralea, Victoria Cociaş-Şerban, Dan Săndulescu, Ion Jugureanu, Nina Zăinescu, Virginia Itta Marcu, Ruxandra Maria Dobre, Dan Dobre, George Ferra, Cătălina Ionescu. Data premierei: 15 februarie 1986.

INSULA de Gellu Naum

Regia Mircea Marin, scenografia Mircea Corneiciuc şi Eniko Simo. Cu: Costache Babii, Ruxandra Maria Dobre, Victoria Cociaş-Şerban, Andrei Ralea, Virginia Itta Marcu, Mihai Bălaş Jujucă, Nina Zăinescu, Dan Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Gabriel Săndulescu, Flavius Constantinescu, Nicolae C. Nicolae, Dan Dobre, George Ferra, Lili Crăciun, Ion Oprea, Dumitru Caraşcă Horia, Vasile Moise, Ion Jugureanu. Data premierei: 7 iunie 1986.

ARCA BUNEI SPERANŢE de Ion. D. Sârbu

Regia Florin Fătulescu, scenografia Adrian Tatu. Cu: Mircea Andreescu, Geta Grapă, Luminiţa Blănaru, Ioan Georgescu, Doru Ana, Radu Negoescu, Tudor George. Data premierei: 26 iunie 1986.

Stagiunea 1986–1987

PORUNCA A ŞAPTEA de Dario Fo

Traducerea Angela Ioan. Regia Florin Fătulescu, scenografia Adrian Tatu şi Doina Antemir. Cu: Melania Niculescu, Mircea Andreescu, Gabriel Săndulescu, Ion Jugureanu, Paul Lavric, Flavius Constantinescu, Dan Dobre, Nicolae C. Nicolae, Dan Săndulescu, George Ferra, Mihai Bălaş Jujucă, Virginia Itta Marcu, Zoe Maria Albani, Maya Indrieş, Constanţa Comănoiu, Lili Crăciun, Hristos Iaglis, Vasile Mihai, Ion Pătruţă, Hans Figuli. Data premierei: 10 decembrie 1986.

DUBLU JOC de Robert Thomas

Traducerea Dina Cocea. Regia Eugen Mercus, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Ioan Georgescu, Doru Ana, Luminiţa Blănaru, Victoria Cociaş-Şerban, Nina Zăinescu, Paula Ionescu, Radu Negoescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Andrei Ralea, Nicolae C. Nicolae, Vasile Moise, Dorel Buga, Dumitru Caraşcă Horia. Data premierei: 27 decembrie 1986.

MIREASĂ PROGRAMATĂ de Dan Tărchilă

Regia Ioan Georgescu, scenografia Radu Negoescu. Cu: Melania Niculescu, Doru Ana, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Andrei Ralea, Gabriel Săndulescu, Nicolae C. Nicolae, Ovidiu Grădinar. Data premierei: 14 martie 1987.

PENSIUNEA DOAMNEI OLIMPIA de Ion D. Şerban
Regia Eugen Mercus, scenografia Ion Cristodulo şi Tatiana Ilovici. Cu: Geta Grapă, Maya Indrieş, Virginia Itta Marcu, Paula Ionescu, Ruxandra Maria Dobre, Luminiţa Blănaru, Nina Zăinescu, Constanţa Comănoiu, Gabi Daicu. Data premierei: 22 aprilie 1987.

MOTANUL ÎNCĂLŢAT, dramatizare de Constantin Cubleşan după Charles Perrault
Regia Ioan Georgescu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Tudor George, Mihai Bălaş Jujucă, George Ferra, E. Mihăilă-Braşoveanu, Gheorghe Cârstea, Radu Negoescu, Ion Jugureanu, Flavius Constantinescu, Cătălina Ionescu. Data premierei: 17 mai 1987.

VÂNĂTOAREA DE BERZE de Dimitrie Roman
Regia Mircea Marin, scenografia Florin Harasim. Cu: Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru, Nina Zăinescu, Geta Grapă, Gabi Daicu, Ioan Georgescu, Doru Ana, Nicolae C. Nicolae, Constanţa Comănoiu, Dan Săndulescu, Andrei Ralea, Gabriel Săndulescu, Dorel Buga. Data premierei: 5 iulie 1987.

Stagiunea 1987–1988

ŞAPTE MARTORI de Peter Karvaş
Regia Eugen Mercus, scenografia Florin Harasim. Cu: Mircea Andreescu, Melania Niculescu, Dan Dobre, Tudor George. Data premierei: 22 octombrie 1987.

OMUL CARE A VĂZUT MOARTEA de Victor Eftimiu
Regia Carmen Veştemeanu, scenografia Radu Negoescu. Cu: Radu Negoescu, Nicolae C. Nicolae, Virginia Itta Marcu, Nina Zăinescu, George Ferra, Tudor George, Lili Crăciun. Data premierei: 26 decembrie 1987.

LOCUINŢA ZOIKĂI de Mihail Bulgakov
Traducerea Zeno Fodor. Regia Eugen Mercus, scenografia Axenti Marfa. Cu: Paula Ionescu, Gabi Daicu, Dan Săndulescu, Ion Jugureanu, Costache Babii, Mircea Andreescu, Flavius Constantinescu, Gabriel Săndulescu, Maya Indrieş, Constanţa Comănoiu, Melania Niculescu, Luminiţa Blănaru, Iulia Gavril, Daniela Trifan, Ruxandra Maria Dobre, Dan Dobre, Ioan Georgescu, Tudor George, Mihai Bălaş Jujucă, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 25 februarie 1988.

SCULPTURĂ ÎN OS de Paul Everac
Regia Dan Alexandrescu, scenografia Victor Ţapu. Cu: Dan Săndulescu, Viorica Geantă-Chelbea. Data premierei: 26 aprilie 1988.

MOBILĂ ŞI DURERE de Teodor Mazilu
Regia Dan Alexandrescu, scenografia Doina Cupşa Popescu. Cu: Costache Babii, Mircea Andreescu, Andrei Ralea, Nina Zăinescu, Ruxandra Maria Dobre. Data premierei: 12 mai 1988.

Stagiunea 1988–1989

DOMIDE CONTRAATACĂ de Tudor Popescu
Regia Ioan Georgescu, scenografia Victor Ţapu. Cu: Melania Niculescu, Gabi Daicu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ion Jugureanu, Flavius Constantinescu, Tudor George, Constanţa Comănoiu, Maya Indrieş, Daniela Trifan. Data premierei: 6 septembrie 1988.

BIRLIC, prelucrare de Sică Alexandrescu şi Tudor Muşatescu după Arnold şi Bach
Regia Eugen Mercus, scenografia Axenti Marfa. Cu: Costache Babii, E. Mihăilă-Braşoveanu, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă-Chelbea, Radu Negoescu, Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Luminiţa Blănaru, Nina Zăinescu, Gabriel Săndulescu, Adrian Răţoi, George Ferra, Andrei Ralea, Flavius Constantinescu, Ioan Georgescu, Roxana Comşa Claudia, Daniela Trifan, Lili Crăciun. Data premierei: 11 noiembrie 1988.

CETATEA UNIRII de Teodor Tanco.
Recital de poezie realizat de Dimitrie Roman, cu 17 actori. Data prezentării 28 noiembrie 1988.

ANA-LIA de Dina Cocea
Regia Carmen Veştemeanu, scenografia Doina Antemir. Cu: Maya Indrieş, Melania Niculescu. Data premierei: 29 decembrie 1988.

FLUIERUL FERMECAT de Sorin Lepa
Regia Carmen Veştemeanu, scenografia Ion Cristodulo. Cu: Mirtha Bilinschi, Radu Negoescu, Mihai Bălaş Jujucă, Adrian Răţoi, Aurelian Burtea, Ion Jugureanu, George Ferra, Tudor George. Data premierei: 19 ianuarie 1989.

BALCONUL de Dumitru Radu Popescu
Regia Eugen Mercus, scenografia Mihai Mădescu. Cu: Dan Săndulescu, Maya Indrieş, Ioan Georgescu, Elena Manoliu, Costache Babii, Mircea Andreescu, Geta Grapă, Paula Ionescu, Andrei Ralea, Ion Muscă, Luminiţa Blănaru, Ion Jugureanu, Radu Negoescu, Aurelian Burtea, Tudor George. Data premierei: 20 aprilie 1989.

LOGODNICUL AERIAN de Mircea Marian
Regia Dan Puican, scenografia Diana Dragomir. Cu: Virginia Itta Marcu, George Ferra, Melania Niculescu, Aurelian Burtea, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Viorica Geantă-Chelbea, Mihai Bălaş Jujucă, E. Mihăilă-Braşoveanu, Adrian Răţoi. Data premierei: 18 mai 1989.

PURURI TÂNĂR, dramatizare de Dimitrie Roman după Mihai Eminescu
Regia Carmen Veştemeanu, scenografia Doina Antemir. Cu Tudor George, Mirtha Bilinschi, Ion Muscă, Luminiţa Blănaru, Aurelian Burtea, Ion Jugureanu, Maya Indrieş. Data premierei: 13 iunie 1989.

PASSACAGLIA de Titus Popovici
Regia şi scenografia Constantin Codrescu. Cu: Mircea Andreescu, Andrei Ralea, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Adrian Răţoi, Ion Muscă, Tudor George. Data premierei: 19 august 1989.

Stagiunea 1989–1990

E FRIG ŞI E NOAPTE, SENIORI de Augustin Buzura.
Adaptarea şi regia Ioan Georgescu, scenografia Diana Dragomir. Cu: Ioan Georgescu, Dan Petrovici. Data premierei: 15 februarie 1990.

CREŞTEŢI VIPERE LA SÂN de Radu Iftimovici
Regia Eugen Mercus, scenografia Axenti Marfa. Cu: Ion Jugureanu, Constantin Florescu, Virginia Itta Marcu, Maya Indrieş, Ion Muscă, Gabriel Săndulescu, Mircea Andreescu, Elena Manoliu, Radu Negoescu, Andrei Ralea, Tudor George, Nina Zăinescu, Luminiţa Blănaru, Melania Niculescu, Gabi Daicu. Data premierei: 17 martie 1990.

TANGO de Slawomir Mrožek
Regia şi scenografia Sergiu Savin. Cu: Andrei Ralea, Paula Ionescu, Dan Săndulescu, Maya Indrieş, Gabriel Săndulescu, Costache Babii. Data premierei: 7 iunie 1990.

JOCUL DRAGOSTEI ŞI AL ÎNTÂMPLĂRII de Pierre Marivaux
Traducerea Liana Maxy. Regia şi scenografia Radu Negoescu. Cu: Mircea Andreescu, Flavius Constantinescu, Ovidiu Grădinar, Nina Zăinescu, Viorica Geantă-Chelbea, Radu Negoescu, Melania Niculescu, Adrian Răţoi, Anton Blaj. Data premierei: 19 iulie 1990.

Stagiunea 1990–1991

SINUCIGAŞII de Tudor Popescu
Regia Sergiu Savin, scenografia Diana Dragomir. Cu Radu Negoescu, Virginia Itta Marcu şi (voci din off) Melania Niculescu, Tudor George. Data premierei: 15 noiembrie 1990.

ALECSANDRI E CU NOI, adaptare scenică de Alecu Popovici după Vasile Alecsandri
Regia şi scenografia Adrian Răţoi. Cu: Costache Babii, Constanţa Comănoiu, Anton Blaj, Roxana Comşa, Ion Jugureanu, Mihai Bălaş Jujucă, Melania Niculescu, Claudiu Perusco, Adrian Răţoi, Ileana Surdu (***Cânticele comice*** *şi* ***Poezii***); Melania Niculescu, Roxana Comşa, Adrian Răţoi, Claudiu Perusco, Ion Jugureanu, Constanţa Comănoiu, Costache Babii (***Piatra din casă*****).** Data premierei: 19 decembrie 1990.

ASTĂZI MAMĂ ESTE TATA de Félicien Marceau
Traducerea Traian Zecheru. Regia şi scenografia Mihai Manolescu. Cu: Dan Săndulescu, Radu Negoescu, Tudor George, Costache Babii, E. Mihăilă-Braşoveanu, Viorica Geantă-Chelbea, Melania Niculescu, Elena Manoliu, Andrei Ralea. Data premierei: 17 aprilie 1991.

DELIR ÎN DOI de Eugen Ionescu
Regia Tudor George, scenografia Mariana Tudor. Cu: Tudor George, Elena Manoliu, Anton Blaj, Lomira Brădescu. Data premierei: 19 aprilie 1991.

CAMERISTELE de Jean Genet
Regia Mihai Manolescu, scenografia Adriana Petre Raicu. Cu: Paula Ionescu, Nina Zăinescu, Luminiţa Blănaru. Data premierei: 4 iulie 1991.

Stagiunea 1991–1992

O NOAPTE FURTUNOASĂ de Ion Luca Caragiale
Regia Mihai Manolescu, scenografia Victor Creţulescu. Cu: Costache Babii, Gabriel Săndulescu, Ioan Georgescu, Tudor George, Anton Blaj, Radu Negoescu, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă-Chelbea. Data premierei: 13 octombrie 1991.

EXTEMPORAL LA DRAGOSTE de Corneliu Axente
Regia şi scenografia Adrian Răţoi. Cu: Anton Blaj, Coralia Florea, Marcel Brânzei, Cristina Ionda Şerban, Adrian Răţoi, Ovidiu Grădinar, Cristi Spătaru, Marian Cârstea, Peter Tites, Liviu Eftimie. Data premierei: 26 ianuarie 1992.

EX de Aldo Nicolaj
Traducerea Angela Ioan. Regia Tudor George, scenografia Mariana Tudor. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Paula Ionescu, Lomira Brădescu, Elena Manoliu. Data premierei: 27 februarie 1992.

EXISTĂ NERVI de Marin Sorescu

Regia şi scenografia Ioan Georgescu. Cu: Ioan Georgescu, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, George Custură, Melania Niculescu, Nina Zăinescu. Data premierei: 29 februarie 1992.

MÂŢA-N SAC de Georges Feydeau

Traducerea Irina Vrabie. Regia Eugen Mercus, scenografia Virgil Luscov. Cu: Costache Babii, Elena Manoliu, Radu Negoescu, Luminiţa Blănaru, Dan Săndulescu, Virginia Itta Marcu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Marcel Brânzei. Data premierei: 7 mai 1992.

Stagiunea 1992–1993

METAMORFOZELE LUI PULCINELLA, scenariu de Louise Dănceanu după Andreea Placido

Regia Louise Dănceanu, scenografia Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Elena Manoliu, Nina Zăinescu, George Custură, Radu Negoescu, Tudor George, Constantin Florescu. Data premierei: 23 octombrie 1992

VINOVATĂ ? monodramă de Paula Ionescu.

Scenariu din versurile şi proza scriitorilor Francesco Domenico Guerazzi, Magda Isanos, Vasile Voiculescu, Emil Botta, Adrian Păunescu, J. W. Goethe, Constanţa Buzea, Rainer Maria Rilke, Victor Eftimiu. Regia, scenografia, ilustraţia muzicală (cu fragmente din Bach şi Mozart) şi interpretarea Paula Ionescu, cu concursul lui Marcel Brânzei. Data premierei: 24 octombrie 1992.

DIALOG.

Directorul Teatrului, regizorul Alexa Visarion, prezintă actorii colectivului şi viitorii colaboratori, care susţin scurte recitaluri: Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuţă, Florin Zamfirescu, Cătălina Mustaţă, Eusebiu Ştefănescu. Data prezentării: 25 octombrie 1992.

RESPIRĂRI CU NICHITA STĂNESCU.

Recitalul actriţei Leopoldina Bălănuţă, cu invitaţii săi. Data reprezentaţiei: 29 noiembrie 1992.

TOTUL ÎN GRĂDINĂ (GARDEN PARTY) de Edward Albee

Traducerea Antoaneta Ralian. Regia Eugen Mercus, scenografia Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon. Cu: Ioan Georgescu, Luminiţa Blănaru, Radu Grecu, Marian Olaianoş, Cătălin Răţoi, Andrei Ralea, Radu Negoescu, Virginia Itta Marcu, Constantin Florescu, Nina Zăinescu, Viorica Geantă-Chelbea, Gabriel Săndulescu, Elena Manoliu, George Custură. Data premierei: 19 decembrie 1992.

ELISABETA, DIN ÎNTÂMPLARE O FEMEIE de Dario Fo

Traducerea Florian Potra. Regia Mihai Lungeanu, scenografia Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon. Cu: Leopoldina Bălănuţă, Paula Ionescu, Virginia Itta Marcu, Costache Babii, Dan Săndulescu, Andrei Ralea, Radu Negoescu, Marcel Brânzei. Data premierei: 27 decembrie 1992.

BLACK COMEDY, triptic de piese scurte

Regia şi scenografia Gelu Colceag, Valeria Sitaru. ***Cântăreaţa cheală*** de Eugen Ionescu; traducerea Radu Popescu şi Dinu Bondi. Cu: Costin Mărculescu, Mihaela Teleoacă, Marius Gâlea, Mihaela Mihuţ, Afrodita Androne, Clara Vodă, George Ivaşcu. ***Strip-tease*** de Slawomir Mrožek; traducerea Stan Velea. Cu: George Ivaşcu, Radu Gabriel,

Tigrul de Murray Schisgal; traducerea Radu Nichita. Cu: Florian Ionescu, Clara Vodă, Mara Grigore. Data premierei: 2 februarie 1993.

.
CARE PE CARE, spectacol-coupé
Regia şi scenografia Eugen Mercus. ***Cea mai puternică*** de August Strindberg. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Nina Zăinescu; ***Înaintea gustării de dimineaţă*** de Eugene O'Neill. Cu: Paula Ionescu. Data premierei: 5 februarie 1993.

EVANGHELINA, după texte de G. Martinez şi Dumitru Solomon.
Adaptarea, regia, scenografia şi ilustraţia muzicală Lomira Brădescu. Cu: Lomira Brădescu, Adrian Răţoi. Data premierei: 10 februarie 1993.

SCAUNELE de Eugen Ionescu
Regia Tudor George, scenografia Mariana Tudor. Cu: Tudor George, Elena Manoliu, Vasile David. Data premierei: 20 februarie 1993.

ANONIMUL VENEŢIAN de Giuseppe Berto
Traducerea N. Al. Toscani. Regia Florin Zamfirescu, scenografia Cellia Rizescu. Cu: Cătălina Mustaţă, Florin Zamfirescu. Data premierei: 15 martie 1993.

GLASUL UNEI FEMEI, colaj de texte româneşti şi străine.
Adaptarea, regia, scenografia şi interpretarea: Viorica Vatamanu. Data premierei: 8 aprilie 1993.

CEASORNICARUL REVOLUŢIEI sau BEAUMARCHAIS LA SAINT-LAZARE de Mihai Rădulescu
Regia Mihai Lungeanu, scenografia Tudor Şerban. Cu: Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, Tudor George, George Custură, Viorica Geantă-Chelbea, Mircea Andreescu, Radu Negoescu, Adrian Răţoi, Andrei Ralea, Virginia Itta Marcu, Nina Zăinescu, Melania Niculescu, Elena Manoliu, Cristina Ionda Şerban, Dorina Roman. Data premierei: 7 iulie 1993.

REGINA de Aldo Nicolaj
Traducerea Florian Potra. Regia, scenografia şi interpretarea Viorica Geantă-Chelbea. Data premierei: 9 iulie 1993.

Stagiunea 1993–1994

ULTIMA NOAPTE A LUI SOCRATE de Ştefan Ţanev
Regia şi scenografia Dan Săndulescu. Cu: Dan Săndulescu, Adrian Răţoi, Nina Zăinescu, Anton Blaj. Data premierei: 20 octombrie 1993.

BIGAMUL de Ray Cooney
Regia Cristian Ioan, scenografia Gabi Cernescu. Cu: Corneliu Jipa, Adrian Răţoi, Elena Manoliu, Nina Zăinescu, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Radu Negoescu, Gabriel Săndulescu, Marcel Brânzei, Constanţa Comănoiu, Marian Cârstea. Data premierei: 27 octombrie 1993.

MOTANUL ÎNCĂLŢAT de Constantin Cubleşan, după Charles Perrault
Regia şi decorul Ioan Georgescu, costumele Gabi Cernescu. Cu: Nina Zăinescu, Ion Jugureanu, Anton Blaj, E. Mihăilă-Braşoveanu, Dorina Roman, Vasile David, Marcel Brânzei, Marian Cârstea, George Custură, Oncuţ Moşuţ. Data premierei: 5 decembrie 1993.

EXTEMPORAL LA DRAGOSTE de Corneliu Axente

Regia şi scenografia Adrian Răţoi. Cu: Anton Blaj, Lomira Brădescu, Marcel Brânzei, Cristina Ionda Şerban, Adrian Răţoi, Ovidiu Grădinar, Vasile David, Marian Cârstea, Cătălin Răţoi, Liviu Eftimie, Gabriel Baston. Data premierei: 10 decembrie 1993.

NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR de William Shakespeare

Traducerea Andrei Bantaş. Regia Beatrice Bleonţ, scenografia Ştefan Caragiu şi Liliana Cenean. Cu: Adrian Răţoi, Mircea Andreescu, Paula Ionescu, Dan Săndulescu, Viorica Geantă-Chelbea, Melania Niculescu, Corneliu Jipa, Radu Negoescu, Gabriel Săndulescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Tudor George, Robert Radoveneanu, Vasile Toma, Marcel Brânzei, Coralia Florea, Cristina Ionda Şerban, Liviu Eftimie, Vasile David, Dan Zorilă, Anton Blaj, Marian Cârstea, Dorina Roman, Radu Cociş, alegători şi grupul de suflători „Univers“. Data premierei: 19 martie 1994.

OPT FEMEI de Robert Thomas

Traducerea Mihai Berechet şi Constanţa Trifu. Regia şi scenografia Eugen Mercus. Cu: Luminiţa Blănaru, Virginia Itta Marcu, Elena Manoliu, Viorica Geantă-Chelbea, Nina Zăinescu, Melania Niculescu, Lomira Brădescu, Cristina Ionda Şerban. Data premierei: 3 iunie 1994.

TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU“

FETIŢA PĂDURII de Nell Cobar şi Sadi Rudeanu

Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Ion Cucui. Cu: E. Mihăilă-Braşoveanu, Constanţa Comănoiu, Lomira Brădescu, Anton Blaj, Marcel Brânzei, Dorel Bucur, Marian Cârstea, Cristina Mihăilă, Răzvan Sârbu, Laura Draga, Adina Suciu, Oana Răduţă, Ioana Rusu, Liviu Eftimie. Data premierei: 19 iulie 1994.

Stagiunea 1994–1995

ORFEU ÎN INFERN de Tennessee Williams

Traducerea Mihnea Gheorghiu. Regia Eugen Mercus, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Melania Niculescu, Virginia Itta Marcu, E. Mihăilă-Braşoveanu, George Custură, Nina Zăinescu, Lomira Brădescu, Constanţa Cisar, Marius Cisar, Vitalie Bichir, Luminiţa Blănaru, Paula Ionescu, Mircea Andreescu, Gabriel Săndulescu, Andrei Ralea, Elena Manoliu. Data premierei: 8 decembrie 1994.

UN BĂIAT IUBEA O FATĂ, prelucrare de Adrian Răţoi după *Acolo, departe...* de Mircea Ştefănescu

Regia şi scenografia Adrian Răţoi. Cu: Oana Corina Răduţă, Vasile Toma, Adrian Răţoi, Dan Zorilă, Vasile David, Anton Blaj, Lomira Brădescu, Dorina Roman, Ruxandra Pop, Liviu Eftimie, Constanţa Cisar, Marian Cârstea, Radu Ganea. Data premierei: 29 ianuarie 1995.

PROFIL DE PREŞEDINTE de Naftali Ironi

Regia şi scenografia Mihai Lungeanu. Cu: Paula Ionescu, Viorica Geantă-Chelbea, Mircea Andreescu, Mihai Giuriţan, Nina Zăinescu, Melania Niculescu, Dorel Buga, Anton Blaj, Vasile David, Maria Tamaş. Data premierei: 26 februarie 1995.

INSULA PURPURIE de Mihail Bulgakov

Traducerea Maria Dinescu. Regia Louise Dănceanu, scenografia Doina Antemir. Cu: Mircea Andreescu, Adrian Răţoi, Tudor George, Marius Cisar, Elena Manoliu, Melania

Niculescu, Viorica Geantă-Chelbea, George Custură, Dan Zorilă, Mihai Giuriţan, Lomira Brădescu, Vasile David, Anton Blaj, Liviu Eftimie, Constanţa Cisar, Marian Cârstea, Dorina Roman, Ovidiu Popa, Eduard Dumitru, Valentin Ciobanu. Data premierei: 26 martie 1995.

BUZUNARUL CU PÂINE de Matei Vişniec.
Spectacol de Vitalie Bichir şi Marius Cisar, cu amândoi în distribuţie. Data premierei: 2 aprilie 1995.

PROCES PENTRU UMBRA UNUI MĂGAR de Friedrich Dürrenmatt
Traducerea Aneta Dobre. Regia şi decorul Cristian Ioan, costumele Doina Antemir. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Viorica Geantă-Chelbea, Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, Paula Ionescu, Virginia Itta Marcu, Mihai Giuriţan, Corneliu Jipa, Nina Zăinescu, Melania Niculescu, Adrian Răţoi, Marius Cisar, Vitalie Bichir, Lomira Brădescu, Dorina Roman, Ovidiu Popa, Anton Blaj, Dan Zorilă, Liviu Eftimie, Marian Cârstea, Vasile David, Constanţa Cisar. Data premierei: 11 iunie 1995.

Stagiunea 1995–1996

FRAŢII de Sebastian Barry
Traducerea Carmen Croitoru. Regia Alexandru Dabija, scenografia Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Melania Niculescu, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Ioan Georgescu, Virginia Itta Marcu, Luminiţa Blănaru, E. Mihăilă-Braşoveanu, Constanţa Comănoiu, Marius Cisar, Constanţa Cisar, Vitalie Bichir, Dorina Roman, Măriuţa Cătănoiu, Gheorghe Pecican, Andronică Popa, Mihail Zaharia, Dan Zorilă. Data premierei: 22 octombrie 1995.

BĂIEŢAŞUL TATII, prelucrare de Sică Alexandrescu după Margaret Mayo
Regia Eugen Mercus, scenografia Doina Antemir. Cu: Gabriel Săndulescu, Radu Negoescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Dan Zorilă, Vasile David, Viorica Geantă-Chelbea, Nina Zăinescu, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, Lomira Brădescu. Data premierei: 28 ianuarie 1996.

AZILUL FERICIRII de John Arden
Regia Louise Dănceanu, scenografia Florilena Popescu. Cu: Tudor George, Melania Niculescu, Luminiţa Blănaru, Adrian Răţoi, Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Vasile David, Dan Zorilă, Ovidiu Popa. Data premierei: 22 februarie 1996.

GALERIA CONDAMNAŢILOR de Nicolae Goga
Regia Ioan Georgescu, scenografia Tudor Şerban. Cu: Corneliu Jipa, Dan Zorilă, George Custură, Marius Cisar, Vitalie Bichir, Mihai Giuriţan, Radu Negoescu, Viorica Geantă-Chelbea. Data premierei: 24 martie 1996.

FĂT-FRUMOS VOINICUL CODRULUI de Ionel Gologan
Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Ion Cucui. Cu: Anton Blaj, Carmen Fulger, Constanţa Cisar, Gina Ştefănescu, Aurica Simionescu, Marian Tinică, Marian Tret, Cristian Calen, Vasile David, Vasile Moise, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 7 mai 1996.

PERUCA de Peter Karvaş
Traducerea Jean Grosu. Regia şi scenografia Mihai Lungeanu. Cu: Costache Babii, Corneliu Jipa, Radu Negoescu, Elena Manoliu, Viorica Geantă-Chelbea, Vasile David, Lomira Brădescu, Dan Săndulescu, Cristian Şofron, Adrian Răţoi, Mircea Andreescu, Vitalie Bichir, Marius Cisar, Nina Zăinescu, Dan Zorilă, Andrei Ralea, Ioan Georgescu, Luminiţa Blănaru, Gabriel Săndulescu, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, Sandu Alexe,

Melania Niculescu, E. Mihăilă-Braşoveanu, Ovidiu Popa, Mihai Zaharia, Vasile Moise. Data premierei: 20 iunie 1996.

Stagiunea 1996–1997

SCRISORI DE DRAGOSTE de Ramsdell Gurney
Regia şi scenografia Mircea Cornişteanu. Cu: Ileana Stana Ionescu, Mircea Albulescu. Data premierei: 3 septembrie 1996.

TARTUFFE de Jean-Baptiste Poquelin Molière
Traducerea Romulus Vulpescu. Regia Mircea Cornişteanu, scenografia Puiu şi Doina Antemir. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Paula Ionescu, Dana Trifan, Radu Negoescu, Adrian Răţoi, Viorica Geantă-Chelbea, Andrei Ralea, Virginia Itta Marcu, Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, Constanţa Cisar, Marius Cisar, Vitalie Bichir. Data premierei: 29 septembrie 1996.

NORII de Aristofan
Regia Florin Zamfirescu, scenografia Viorica Lăzărescu. Cu: Corneliu Jipa, Adrian Răţoi, Vitalie Bichir, Mara Nicolescu, Marius Cisar, Lomira Brădescu, Mariana Tofan, Dana Trifan, Dorina Haranguş. Data premierei: 11 ianuarie 1997.

SCAIUL de Georges Feydeau
Traducerea şi regia Ion Lucian, scenografia Emil Moise şi Luana Drăgoescu. Cu: Nina Zăinescu, Mircea Andreescu, Costache Babii, Paula Ionescu, Luminiţa Blănaru, E. Mihăilă-Braşoveanu, Viorica Geantă-Chelbea, Mihai Giuriţan, Constanţa Comănoiu, George Custură, Radu Negoescu, Andrei Ralea, Gabriel Săndulescu, Gina Ştefănescu, Mariana Tofan, Vasile Moise, Anton Blaj, Sandu Alexe, Liviu Ungureanu. Data premierei: 15 martie 1997.

FRANKIE ŞI JOHNNY de Terrence Mc Nally
Traducerea şi regia Petre Bokor, scenografia Alexandru Marius Dumitrescu. Cu: Nina Zăinescu, Corneliu Jipa, Marius Dobre. Data premierei: 4 mai 1997.

REPETABILA SCENĂ A BALCONULUI de Dumitru Solomon
Regia Alexandru Tocilescu, scenografia Puiu şi Doina Antemir, coregrafia Raluca Ianegic. Cu: Adrian Răţoi, Mircea Andreescu, Viorica Geantă-Chelbea, Ion Bechet, Mara Nicolescu şi Compania de Dans Contemporan „Aleae". Data premierei: 11 mai 1997.

CARUSELUL de Vaclav Havel
Traducerea Jean Grosu. Regia Petre Bokor, scenografia Puiu şi Doina Antemir. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu, Andrei Ralea, Ioan Georgescu, Paula Ionescu, Radu Negoescu, Gabriel Săndulescu, Luminiţa Blănaru, Gina Ştefănescu, Constanţa Comănoiu, Mara Nicolescu, Mariana Tofan, Marius Cisar, E. Mihăilă-Braşoveanu, Constanţa Cisar, Mona Ciobanu, Vasile David, Anton Blaj, Liviu Ungureanu, Liviu Eftimie. Data premierei: 19 iulie 1997.

Stagiunea 1997–1998

TĂRÂMUL CELĂLALT de Duşan Kovačević
Traducerea Mariana Ştefănescu. Regia Horea Popescu, scenografia Emilia Jivanov. Cu: Costache Babii, Marius Cisar, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Adrian Răţoi,

Mircea Andreescu, Paula Ionescu, Radu Negoescu, Mara Nicolescu, George Custură, Neculai Siriţeanu, Ştefan Alexandrescu, Gabriel Săndulescu, Mihai Giuriţan, Dana Trifan. Data premierei: 29 octombrie 1997.

CHINEZII de Michael Frayn
Traducerea Petre Bokor. Regia Valeriu Andriuţă, scenografia Rodica Garştea. Cu: Radu Negoescu, Luminiţa Blănaru, Mihai Giuriţan, Mariana Tofan. Spectacol realizat în colaborare cu Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti. Data premierei: 10 decembrie 1997.

ÎNCERCAREA de Pierre Marivaux
Traducerea Romulus Vulpescu. Regia Alexandru Colpacci, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Mara Nicolescu, Bianca Zurovski, Nadina Sălăgean, Dan Cogălniceanu, Andrei Ralea, Marius Cordoş, Luminiţa Blănaru, George Custură, Silviu Oltean. Data premierei: 20 decembrie 1997.

TERASA de Jean-Claude Carrière
Regia Alexandru Colpacci, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Radu Negoescu, Paula Ionescu, Mihai Giuriţan, Virginia Itta Marcu, Gabriel Săndulescu. Data premierei: 7 februarie 1998.

CANALIILE de Adina Zeev, după *Volpone* de Ben Jonson
Regia Adrian Lupu, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Costache Babii, Adrian Răţoi, Tudor George, Marius Cordoş, Mara Nicolescu, Dan Cogălniceanu, Neculai Siriţeanu. Data premierei: 6 mai 1998.

CONUL LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA de Ion Luca Caragiale
Regia Claudiu Goga, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Mircea Andreescu, Adrian Răţoi, Nina Zăinescu şi: Manuela Jutaru, Antoniu Munteanu, Petronela Bogdan, Marius Stroe de la Teatrul „Arlechino". Data premierei: 28 iunie 1998.

Stagiunea 1998–1999

ŞANTAJ de Liudmila Razumovskaia
Traducerea Lia Crişan şi Tudor Steriade. Regia Claudiu Goga, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Virginia Itta Marcu, Marius Cisar, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoş, Iulia Popescu, E. Mihăilă-Braşoveanu. Data premierei: 1 noiembrie 1998.

IUBIRI NETERMINATE de Paul Edmond
Traducerea şi regia Alexandru Colpacci, scenografia T. Th. Ciupe. Cu: Gabriel Săndulescu, Gabriela Butuc, Radu Negoescu. Data premierei: 19 decembrie 1998.

CUM VĂ PLACE de William Shakespeare
Traducerea Virgil Teodorescu. Regia Alexandru Colpacci, scenografia T. Th. Ciupe şi Vioara Bara. Cu: Mircea Andreescu, Mara Nicolescu, Traian Grigoriu, Adrian Răţoi, Bianca Zurovski, George Custură, E. Mihăilă-Braşoveanu, Costache Babii, Iulia Popescu, Dan Săndulescu, Marius Cordoş, Loredana Botezatu, Mihai Giuriţan, Silviu Oltean, Relu Siriţeanu. Data premierei: 12 februarie 1999.

MARAT SADE (Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată la teatrul ospiciului din Charenton) de Peter Weiss
Traducerea Gellu Naum. Regia şi scenografia Kincses Elemér. Cu: Mircea Andreescu, Marius Cordoş, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Cogălniceanu, Marius Cisar, Dana Trifan,

Virginia Itta Marcu, Mara Nicolescu, George Custură, Loredana Botezatu, Mihai Giuriţan. Data premierei: 4 aprilie 1999.

WEEK-END DE ADIO de Marc Gilbert Sauvajon

Traducerea Angela Platti. Regia Puiu Şerban, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru şi Luana Drăgoescu. Cu: Costache Babii, Paula Ionescu, Radu Negoescu, Iulia Popescu, Constanţa Comănoiu. Data premierei: 6 mai 1999.

CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF de Edward Albee

Traducerea Anda Boldur. Regia şi costumele Mircea Cornişteanu, decorul Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Tudor George. Data premierei: 27 iunie 1999.

Stagiunea 1999–2000

EURIDICE de Jean Anouilh

Traducerea Romulus Vulpescu. Regia Dinu Cernescu, scenografia Mihai Mădescu şi Mihaela Cherciu. Cu: Mara Nicolescu, Marius Cordoş, Paula Ionescu, Costache Babii, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Loredana Botezatu, Silviu Oltean, Traian Grigoriu, Dan Cogălniceanu. Data premierei: 27 octombrie 1999.

PORTRET DE CRIMINAL de Slawomir Mrožek

Traducerea Stan Velea. Regia Claudiu Goga, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Viorica Geantă-Chelbea, Iulia Popescu, Constanţa Comănoiu, Mara Nicolescu, Marius Cordoş, Marius Cisar, Dan Cogălniceanu, Traian Grigoriu, Neculai Siriţeanu. Data premierei: 13 februarie 2000.

FAMILIA TÓT de Örkény István

Regia Kincses Elemér, scenografia Labancz Klára. Cu: Adrian Răţoi, Paula Ionescu, Mara Nicolescu, George Custură, Relu Siriţeanu, Marius Cordoş, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Carmen Moruz, Silviu Oltean. Data premierei: 5 martie 2000.

CERERE ÎN CĂSĂTORIE de Anton Pavlovici Cehov

Traducerea Mihail Sorbul. Regia Claudiu Goga, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Bianca Zurovski, Dan Cogălniceanu, Dan Săndulescu. Data premierei: 2 iulie 2000.

GAIŢELE de Alexandru Kiriţescu

Regia Mircea Cornişteanu, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Paula Ionescu, Virginia Itta Marcu, Constanţa Comănoiu, Ioan Georgescu, Radu Negoescu, Viorica Geantă-Chelbea, Bianca Zurovski, Andrei Ralea, Carmen Moruz, Mara Nicolescu, Iulia Popescu. Data premierei: 12 iulie 2000.

Stagiunea 2000–2001

SCRISORI EMINESCIENE, recital **Mihai Eminescu**

Regia, scenografia şi interpretarea George Custură. Data premierei: 21 octombrie 2000.

PĂCALĂ, dramatizare de Mureş Covataru, după Ion Creangă şi Ion Slavici

Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Ion Cucui. Cu: Camelia Boghici, Măriuţa Cătănoiu, Ovidiu Cepănaru, Vasile David, Gabriela Goţea, Ion Mar, E. Mihăilă-Braşoveanu, Aurelia Simionescu, Relu Siriţeanu. Data premierei: 14 noiembrie 2000.

FILUMENA MARTURANO de Eduardo de Filippo

Traducerea Ion Cantacuzino şi Mariella Coandă. Regia Felix Alexa, scenografia Diana Ruxandra Ion. Cu: Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Marius Cordoş, Bianca Zurovski, Marius Cisar, Costache Babii, Constanţa Comănoiu, Iulia Popescu, Dan Cogălniceanu, Gabriel Pintilei. Data premierei: 17 decembrie 2000.

ÎNTÂMPLĂRILE BRAVULUI SOLDAT IVAN TURBINCĂ de Radu Macrinici, după Ion Creangă

Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Ion Cucui. Cu: Anton Blaj, Măriuţa Cătănoiu, Ovidiu Cepănaru, Vasile David, Gabriela Goţea, Ion Mar, E. Mihăilă-Braşoveanu, Aurelia Simionescu, Relu Siriţeanu. Data premierei: 30 ianuarie 2001.

AZILUL DE NOAPTE de Maxim Gorki

Regia Kincses Elemér, scenografia Klára Labancz. Cu: Gabriel Săndulescu, Viorica Geantă-Chelbea, Lorena Ciubotaru, Radu Negoescu, Gabriel Pintilei, Ioan Georgescu, Oana Pavalache, Mirela Borş, Ligia Stan, Virginia Itta Marcu, George Custură, Andrei Ralea, Costache Babii, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Marius Cordoş, Relu Siriţeanu, Dan Cogălniceanu. Data premierei: 18 martie 2001.

VACANŢĂ ÎN GUADELUPA de Pierre Sauvil şi Éric Assous

Traducerea Zeno Fodor. Regia Mircea Cornişteanu, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru şi Klára Labancz. Cu: Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Gabriel Costea, Ligia Stan, Viorica Geantă-Chelbea, Carmen Moruz, Relu Siriţeanu. Data premierei: 12 iunie 2001.

Stagiunea 2001–2002

OPERELE COMPLETE ALE LUI WLM ŞXPR de Jess Borgeson, Adam Long şi Daniel Singer

Traducerea, adaptarea scenică şi regia Petre Bokor, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Dan Cogălniceanu, Marius Cordoş, Gabriel Costea. Data premierei: 21 septembrie 2001.

E VREMEA ROZELOR CE MOR, recital poetic.

Versuri de Mihai Eminescu, Ion Minulescu, George Bacovia, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Omar Khaiam, cugetările lui Pascal şi Psalmul 50. Regia, ilustraţia muzicală şi interpretarea Maya Indrieş. Data premierei: 2 decembrie 2001.

TACHE, IANKE ŞI CADÂR de Victor Ion Popa

Regia Puiu Şerban, scenografia Vioara Bara. Cu: Ştefan Alexandrescu, Adrian Răţoi, Costache Babii, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Ligia Stan, Dan Cogălniceanu. Data premierei: 31 decembrie 2001.

MOARTEA UNUI COMIS-VOIAJOR de Arthur Miller

Traducerea Sima Zamfir. Regia Dominic Dembinski, scenografia Mihai Mădescu. Cu: Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Dan Cogălniceanu, Marius Cordoş, Marius Cisar, Bianca Zurovski, Gabriel Săndulescu, Dan Săndulescu, George Custură, Relu Siriţeanu, Mirela Borş, Lorena Ciubotaru. Data premierei: 14 iunie 2002.

Stagiunea 2002–2003

JASMINE ŞI ORBUL de Peter Turrini

Regia Sorin Militaru, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Ioan Georgescu, Viorica Geantă-Chelbea, Gabriel Costea, Lorena Ciubotaru, Carmen Moruz, Ovidiu Cepănaru, Vasile David, Oana Pavalache. Data premierei: 20 septembrie 2001.

BLESTEMUL LUI MERCUŢIO de Grigori Gorin

Traducerea Tudor Steriade. Regia Claudiu Goga, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Mircea Andreescu, Bianca Zurovski, Virginia Itta Marcu, Marius Cordoş, Iulia Popescu, Viorica Geantă-Chelbea, Radu Negoescu, Gabriel Costea, George Custură, Marius Cisar, Demis Muraru, Dan Săndulescu, Vlad Jipa, Maya Indrieş, Constanţa Comănoiu, Carmen Moruz, E. Mihăilă-Braşoveanu, Anton Blaj, Mirela Borş, Codruţa Ureche, Relu Siriţeanu, Ovidiu Cepănaru, Vasile David, Eliza Vizitiu, Silvia Duică. Data premierei: 24 octombrie 2002.

DOMNIŞOARA IULIA de August Strindberg

Regia şi scenografia Kincses Elemér. Cu: Ligia Stan, Viorica Geantă-Chelbea, Oana Pavalache, Vlad Jipa. Data premierei: 19 decembrie 2002.

SOACRA CU TREI NURORI de Ion Creangă

Regia E. Mihăilă-Braşoveanu, scenografia Ion Cucui. Cu: Geanina Bălţăţeanu, Dorina Roman, Gabriela Goţea, Anton Blaj, Maya Indrieş, E. Mihăilă-Braşoveanu, Aurelia Simionescu, Relu Siriţeanu, Vasile David, Oana Pavalache. Data premierei: 20 decembrie 2002.

MUSIC-HALL-UL NAŢIONAL de Felicia Dalu

Regia Felicia Dalu, scenografia Lia Dogaru, muzica de scenă George Marcu. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Radu Negoescu, Dan Cogălniceanu, Iulia Popescu, Carmen Moruz, Ioan Georgescu, Marius Cisar, Gabriel Costea, Demis Muraru, Mirela Borş, Lorena Ciubotaru. La pian Valentin Munteanu. Data premierei: 23 februarie 2003.

AMADEUS de Peter Shaffer

Regia Kincses Elemér, scenografia Klára Labancz. Cu: Marius Cordoş, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Iulia Popescu, Gabriel Săndulescu, Demis Muraru, George Custură, Mirela Borş, Marius Cisar, Lorena Ciubotaru. Data premierei: 16 aprilie 2003.

VARIAŢIUNI ENIGMATICE de Eric-Emmanuel Schmitt

Traducerea Paola Bentz-Faucci. Regia Claudiu Goga, scenografia Sică Rusescu. Cu: Alexandru Repan, Mircea Diaconu. Data premierei: 28 iunie 2003.

Stagiunea 2003–2004

DINEU CU PROŞTI de Francis Veber

Traducerea Tudor Ţepeneag. Regia Puiu Şerban, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru. Cu: Costache Babii, Mihai Bica, Carmen Moruz, Gabriel Costea, Radu Negoescu, Viorica Geantă-Chelbea, Demis Muraru, Vasile David, Olivia Grigoriu. Data premierei: 13 septembrie 2003.

ORATORII PISICILOR TURBATE, scenariu de Ilie Gheorghe, după texte de I. L. Caragiale şi discursuri actuale din Parlament

Regia, scenografia şi interpretarea Ilie Gheorghe. Data premierei: 18 decembrie 2003.

O NOAPTE FURTUNOASĂ de Ion Luca Caragiale
Regia Mircea Cornişteanu, scenografia Viorel Penişoară-Stegaru şi Luana Drăgoescu. Cu: Costache Babii, Mircea Andreescu, Mihai Bica, Marius Cordoş, Gabriela Butuc, Bianca Zurovski, Demis Muraru, Gabriel Costea, George Custură, Mirela Borş, Constanţa Comănoiu, Radu Negoescu. Data premierei: 18 decembrie 2003.

ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vişniec
Regia Claudiu Goga, scenografia Ramona Ingrid Macarie. Cu: Costache Babii, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu. Data premierei: 18 martie 2004.

NOAPTEA ASASINILOR de José Triana
Regia Marius Oltean, scenografia Agata Moldovean. Cu: Demis Muraru, Codruţa Ureche, Mirela Borş. Data premierei: 7 mai 2004.

VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ de William Shakespeare
Traducerea George Topârceanu şi Şt. O. Iosif. Regia Dominic Dembinski, scenografia Cătălin Ionescu-Arbore. Cu: Mircea Andreescu, Radu Negoescu, Marius Cordoş, Vlad Jipa, Gabriel Săndulescu, Viorica Geantă-Chelbea, Relu Siriţeanu, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, George Custură, Marius Cisar, Carmen Moruz, Oana Hui, Iulia Popescu, Bianca Zurovski, Demis Muraru, Virginia Itta Marcu, Mihai Bica, Sebastian Curta, Alexandra Ignat, Silvia Boştină, Andreea Corboş, Denisa Anita Nemet, Vasile David, Marian Cârstea. Data premierei: 27 iunie 2004.

Stagiunea 2004–2005

AŞTEPTÂNDU-L PE GODOT de Samuel Beckett
Traducerea Gellu Naum. Regia Alexandru Dabija, scenografia Dragoş Buhagiar. Cu: Mircea Andreescu, Costache Babii, Marius Cordoş, Mihai Bica, Sebastian Curta. Data premierei: 18 septembrie 2004.

HARAP ALB de Ion Creangă
Regia Alina Hristea, scenografia Agata Moldovean. Cu: Demis Muraru, Gabriel Costea, Mirela Borş, Marius Cisar, Codruţa Ureche, Relu Siriţeanu. Data premierei: 15 decembrie 2004

O AFACERE SENTIMENTALĂ de Claude Magnier
Regia Petru Hadârcă, scenografia Stela Verbeceanu. Cu: Iulia Popescu, Bianca Zurovski, Viorica Geantă-Chelbea, Dan Săndulescu, Oana Hui, Demis Muraru, Vlad Jipa, Carmen Moruz, Ligia Stan. Data premierei: 18 februarie 2005.

FUCK YOU, EU.RO.PA! de Nicoleta Esinencu
Regia Claudiu Goga. Cu: Ligia Stan. Data premierei: 26 februarie 2005.

ISPITA. REPORTAJ de Peter Turrini
Regia Camelia Ţino. Cu: Radu Negoescu, Andrei Ralea, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă-Chelbea, Marius Cordoş, Constanţa Comănoiu, George Custură, Vlad Jipa. Data premierei: 27 martie 2005.

Vă pupă Piticu' din Franţa de Antoaneta Zaharia
Regia Alexandru Dabija. Cu: Ligia Stan, Gabriel Costea, Iulia Popescu, Marius Cordoş, Codruţa Ureche. Data premierei: 19 iunie 2005.

Stagiunea 2005–2006

DUPĂ PLOAIE de Sergi Belbel
Traducerea Delia Prodan. Regia Dan Vasile, scenografia Doru Zanfir. Cu: Marius Cisar, Gabriel Costea, Gabriela Butuc, Mirela Borş, Carmen Moruz, Iulia Popescu, Demis Muraru, Bianca Zurovski, Relu Siriţeanu. Data premierei: 11 septembrie 2005.

DELIR ÎN DOI... ÎN TREI, ÎN CÂŢI VREI de Eugen Ionescu
Traducerea Vlad Zografi şi Vlad Russo. Regia Mihai Măniuţiu, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Viorica Geantă-Chelbea, Marius Cordoş, Bianca Zurovski, Mihai Bica, Iulia Popescu, Codruţa Ureche, Vlad Jipa, Demis Muraru. Data premierei: 28 octombrie 2005.

COPILUL ÎNGROPAT de Sam Shepard
Regia Vlad Massaci, scenografia Dan Titza. Cu: Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Iulia Popescu, Marius Cordoş, Mihai Bica, Vlad Jipa. Data premierei: 19 martie 2006.

DOI PE UN BALANSOAR de William Gibson
Traducerea Radu Nichita. Regia Elena Manoliu, scenografia Agata Moldovean. Cu: Elena Manoliu, Radu Negoescu. Data premierei: 26 martie 2006.

CUM O FI de Oliver Bukowski
Regia Răzvan Popa, scenografia Mihnea Mihăilescu. Cu: Gabriela Butuc, Demis Muraru, Iulia Popescu. Data premierei: 28 mai 2006.

LIVADA DE VIŞINI de Anton Pavlovici Cehov
Traducerea Radu Teculescu şi Moni Ghelerter. Regia şi adaptarea Claudiu Goga, scenografia Liliana Cenean şi Ştefan Caragiu. Cu: Virginia Itta Marcu, Mirela Borş, Bianca Zurovski, Costache Babii, Vlad Jipa, Mihai Bica, Dan Săndulescu, Viorica Geantă-Chelbea, Marius Cordoş, Carmen Moruz, Mircea Andreescu, Gabriel Costea, Gabriel Săndulescu, Constanţa Comănoiu, Oana Hui, Codruţa Ureche, Relu Siriţeanu, Alexis Marinoiu, Răzvan Ardelean. Data premierei: 10 iunie 2006.

Stagiunea 2006–2007

ALCHIMISTUL de Paulo Coelho
Traducerea Gabriela Banu, dramatizarea Radu Macrinici. Regia Dan Vasile, scenografia Alexandra Oancea. Cu: Demis Muraru, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, Mirela Borş, Mihai Bica, Constanţa Comănoiu, Andrei Ralea, Marius Cisar, Relu Siriţeanu, Alexis Marinoiu, Răzvan Ardelean. Data premierei: 17 decembrie 2006.

SECTORUL S de Emanuel Pârvu
Regia Emanuel Pârvu, scenografia Bogdan Spătaru. Cu: Bianca Zurovski, Mirela Borş, Carmen Moruz, Relu Siriţeanu. Data premierei: 10 februarie 2007.

DOMNU' GOE, dramatizare de Dan Tudor, după I. L. Caragiale
Regia Dan Tudor, scenografia Doru Zanfir. Cu: Gabriel Costea, Carmen Moruz, Mirela Borş, Oana Hui, George Custură, Marius Cisar. Data premierei: 3 martie 2007.

ULTIMA ORĂ de Mihail Sebastian
Regia Gelu Colceag, scenografia Magdalena Ciubotaru şi Imelda Manu. Cu: Adrian Titieni, Mihai Bica, Marius Cordoş, Mircea Andreescu, Demis Muraru, Vlad Jipa, Dan

Săndulescu, Radu Negoescu, Marius Cisar, Maria Gârbovan, Carmen Moruz, Oana Hui, Eliza Vizitiu, Alexandra Ignat. Data premierei: 12 mai 2007.

BUTOIUL CU PULBERE de Dejan Dukovski
Regia Cristian Juncu, scenografia Cosmin Ardeleanu. Cu: Mircea Andreescu, Mihai Bica, Marius Cisar, Constanţa Comănoiu, Marius Cordoş, Gabriel Costea, Maria Gârbovan, Vlad Jipa, Demis Muraru, Iulia Popescu, Dan Săndulescu, Relu Siriţeanu, Codruţa Ureche. Data premierei: 22 iunie 2007.

COLONELUL ŞI PĂSĂRILE de Hristo Boicev
Traducerea Irina Petraş. Regia Alexandru Dabija, scenografia Agata Secelean. Cu: Vlad Jipa, Mihai Bica, Viorica Geantă-Chelbea, Iulia Popescu, Codruţa Ureche, Ligia Stan, Bianca Zurovski, Mirela Borş, Maria Gârbovan. Data premierei: 22 iulie 2007.

Stagiunea 2007–2008

SEX, DRUGS, ROCK and ROLL de Eric Bogosian
Traducerea Florin Piersic jr. Regia Emanuel Pârvu, scenografia Bogdan Spătaru. Cu: Maria Gârbovan, Codruţa Ureche, Demis Muraru, Marius Cisar, George Custură, Vlad Jipa. Data premierei: 7 decembrie 2007.

FANTEZIILE SEXUALE ALE SOŢULUI MEU APROAPE CĂ M-AU ÎNNEBUNIT de John Tobias
Traducerea Costin Manoliu şi Anna Maria Popa. Regia Puiu Şerban, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Gabriela Butuc, Mihai Bica, Viorica Geantă-Chelbea, Demis Muraru, Dragoş Dumitru. Data premierei: 15 februarie 2008.

LA CHUNGA de Mario Vargas Llosa
Traducerea Alina Cantacuzino. Adaptarea şi regia Cristian Dumitru, scenografia Axenti Marfa. Cu: Virginia Itta Marcu, Iulia Popescu, Maria Gârbovan, Vlad Jipa, Ciprian Mistreanu, Marius Cisar, Gabriel Costea. Data premierei: 18 martie 2008.

CU UŞILE ÎNCHISE de Jean-Paul Sartre
Traducerea Mihai Şora. Regia Mihai Măniuţiu, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoiescu. Cu: Mihai Bica, Bianca Zurovski, Maria Gârbovan, Gabriel Costea. Data premierei: 23 martie 2008.

FORMA LUCRURILOR de Neil LaBute
Traducerea Vlad Massaci. Regia Gelu Colceag, scenografia Ştefan Caragiu. Cu: Ligia Stan, Marius Cordoş, Maria Gârbovan, Lucian Iftime, Demis Muraru. Data premierei: 12 iunie 2008.

Stagiunea 2008–2009

PUSH-UP de Roland Schimmelpfenning
Traducerea Victor Scoradeţ. Regia Cristian Ban, scenografia Laurian Popa. Cu: Mircea Andreescu, Carmen Moruz, Codruţa Ureche, Viorica Geantă-Chelbea, Gabriel Costea, Marius Cisar, Dan Săndulescu, Constanţa Comănoiu. Data premierei: 27 noiembrie 2008.

D-ALE CARNAVALULUI de Ion Luca Caragiale
Regia Şerban Puiu, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Vlad Jipa, Marius Cisar, Mihai Bica, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, Demis Muraru, Marius Cordoş,

George Custură, Maria Gârbovan, Letiţia Vlădescu, Relu Siriţeanu, Oana Hui, Lucian Moisiuc, Istvan Szep. Data premierei: 23 ianuarie 2009.

LAPTE NEGRU de Vasili Sigarev

Regia Claudiu Goga, scenografia Luana Drăgoescu. Cu: Maria Gârbovan, Cosmin Maxim, Viorica Geantă-Chelbea, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Bianca Zurovski, Dan Săndulescu, Mirela Borş, George Custură, Gabriel Săndulescu, Oana Hui, Relu Siriţeanu, Vasile Moise, Vasile David. Data premierei: 10 aprilie 2009.

COPILUL ACESTA de Joël Pommerat

Traducerea Anca Rotescu. Regia Alexandra Badea, scenografia Lia Dogaru. Cu: Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Marius Cisar, George Costin, Monica Săndulescu. Data premierei: 11 iunie 2009.

Stagiunea 2009–2010

CRAII DE CURTEA VECHE de Mateiu Caragiale.

Recital Alexandru Repan. Data premierei: 24 octombrie 2009.

PUTEREA OBIŞNUINŢEI de Thomas Bernhard

Traducerea Ţino Geirun. Regia şi decorul Claudiu Goga, costumele Lia Dogaru. Cu: Marius Cordoş, Virginia Itta Marcu, Gabriel Costea, Maria Gârbovan, Mihai Bica. Data premierei: 19 martie 2010.

FĂT-FRUMOS'S STORY, după Mihai Eminescu şi Petre Ispirescu

Regia Dan Tudor, scenografia Alina Herescu. Cu: Demis Muraru, Dan Săndulescu, Marius Cisar, Carmen Moruz, Gabriel Costea, Mirela Borş, Oana Hui, George Custură, Eliza Muraru, Bianca Oichea, Relu Siriţeanu. Data premierei: 21 aprilie 2010.

AUTOSTRADA de Neil LaBute

Traducerea Mihaela Sârbu. Regia Adrian Iclenzan. Cu: Iulia Popescu, Demis Muraru, Carmen Moruz, Mircea Andreescu, Andrei Ralea, Oana Hodade, Ciprian Mistreanu, Mirela Borş, Gabriel Costea. Data premierei: 18 iunie 2010.

Stagiunea 2010–2011

CASA de Evgheni Grişkoveţ şi Anna Matison

Regia Cristian Juncu, scenografia Cosmin Ardeleanu. Cu: Adrian Titieni, Gabriela Butuc, Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu, Mihai Bica, Mircea Andreescu, Gabriel Costea, Marius Cisar, Iulia Popescu, Relu Siriţeanu, Letiţia Vlădescu. Data premierei: 19 septembrie 2010.

DESPRE IUBIRE LA OM de Anton Pavlovici Cehov.

Dramatizare de Niculae Urs după nuvela *Marfă vie*. Regia Alexandru Dabija, scenografia Cosmin Ardeleanu. Cu: Marius Cordoş, Iulia Popescu, Demis Muraru. Data premierei: 27 noiembrie 2010.

VIEŢAŞII de Eugen Istodor, după *Vieţaşii de pe Rahova. Din mărturia unor condamnaţi pe viaţă* (de acelaşi autor)

Regia Cătălin Chirilă. Interpretează Ciprian Mistreanu. Data premierei: 1 februarie 2011.

UN CUPLU CIUDAT de Neil Simon
Traducerea Antoaneta Ralian. Regia Adrian Iclenzan, scenografia Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu. Cu: Bianca Zurovski, Ligia Stan, Viorica Geantă-Chelbea, Iulia Popescu, Maria Gârbovan, Mirela Borş, Marius Cisar, Demis Muraru. Data premierei: 6 martie 2011.

JAKE ŞI FEMEILE LUI de Neil Simon
Regia şi traducerea Petre Bokor, scenografia Klára Labancz. Cu: Mihai Bica, Oana Hodade, Maria Gârbovan, Viorica Geantă-Chelbea, Mirela Borş, Carmen Moruz, Cristina Florea, Andrea Bocskor, Tania Radu. Data premierei: 25 martie 2011.

Stagiunea 2011–2012

METODA G de Jordi Galcerán
Traducerea Luminiţa Voina-Răuţ. Regia Cristian Dumitru, scenografia Lia Dogaru. Cu: Gabriel Costea, Marius Cisar, Demis Muraru, Mirela Borş. Data premierei: 14 octombrie 2011.

ABSINT de Magda Fertacz
Traducerea Luiza Săvescu. Regia Claudiu Goga, scenografia Lia Dogaru. Cu: Iulia Popescu, Viorica Geantă-Chelbea, Mihai Bica, Marius Cordoş, Demis Muraru, Ciprian Mistreanu. Data premierei: 28 ianuarie 2012.

CEL DE LÂNGĂ TINE de David Lindsay-Abaire
Regia Vlad Zamfirescu, scenografia Bogdan Spătaru. Cu: Gabriel Costea, Mirela Borş, Demis Muraru, Mihaela Alexandru (***Baby Food***); Carmen Moruz, Bianca Zurovski, Maria Gârbovan, Relu Siriţeanu, Ciprian Mistreanu (***That Other Person***); Iulia Popescu, Gabriel Costea, Demis Muraru (***Crazy Eights***). Data premierei: 10 februarie 2012.

FAZANUL de Georges Feydeau
Traducerea Ion Lucian. Regia Cristian Hadji Culea, scenografia Ştefan Caragiu şi Liliana Cenean. Cu: Demis Muraru, Marius Cisar, Maria Gârbovan, Oana Hodade, Gabriel Costea, Ligia Stan, Viorica Geantă-Chelbea, Bianca Zurovski, George Custură, Mihai Bica, Mirela Borş, Oana Hui, Mircea Jida, Ciprian Mistreanu, Relu Siriţeanu, Tudor Mone, Tiberiu Şipos. Data premierei: 4 mai 2012.

DOMNUL KOLPERT de David Gieselmann
Traducerea Radu-Alexandru Nica şi Diana Cojocaru. Regia Radu-Alexandru Nica, scenografia Ioana Popescu. Cu: Iulia Popescu, Marius Cordoş, Mihai Bica, Carmen Moruz, Virginia Itta Marcu, Relu Siriţeanu. Data premierei: 14 iulie 2012.

Cuprins